REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

AÑO V OCTUBRE-DICIEMBRE 1943 NÚM. 4

INSTITUTO DE FILOLOGÍA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

HISPANIC INSTITUTE
DEPARTMENT OF HISPANIC LANGUAGES
COLUMBIA UNIVERSITY

BUENOS AIRES • NUEVA YORK

REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

El Instituto de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires y el Hispanic Institute in the United States de la Columbia University, de Nueva York, editan conjuntamente la Revista de Filología Hispánica en Buenos Aires y la Revista Hispánica Moderna en Nueva York, ambas complementarias en su objeto común de estudiar y difundir la cultura hispánica. Se publican trimestralmente. La Revista de Filología Hispánica contiene artículos y notas sobre temas de literatura española, exceptuada la época moderna; sobre el español de la Península y de América; sobre el portugués, con especial referencia al Brasil; estudios teóricos y de métodos; información crítica, en reseñas y crónicas; una bibliografía clasificada. La Institución Cultural Española de Buenos Aires, que tiene entre sus fines el fomento de esta clase de estudios, colabora con el Instituto de Filología contribuyendo a sufragar los gastos de la Revista.

Director : AMADO ALONSO

REDACTORES

Ángel J. Battistessa	Instituto de Filología
Américo Castro	Universidad de Princeton
Fidelino de Figueiredo	Universidad de São Paulo
Pedro Henríquez Ureña	Instituto de Filología
Hayward Keniston	Universidad de Michigan
Irving A. Leonard	Brown University
Marcos A. Morínigo	Universidad de Tucumán
S. G. Morley	Universidad de California
T. Navarro Tomás	Universidad de Columbia
Federico de Onís	Universidad de Columbia
José A. Oría	Universidad de Buenos Aires
Ricardo Rojas	Universidad de Buenos Aires
Angel Rosenblat	Instituto de Filología
Rudolph Schevill	Universidad de California
Eleuterio F. Tiscornia	Instituto de Filología

Redactor bibliográfico : Sidonia C. Rosenbaum, Universidad de Columbia
Secretarios : Raimundo Lida y María Rosa Lida, Instituto de Filología

PRECIO DE SUSCRIPCIÓN Y VENTA

Anual : 4 dólares norteamericanos; número suelto, 1 dólar
Países de habla española y portuguesa : 10 pesos argentinos; número suelto 2,50 pesos argentinos

REDACCIÓN Y ADMINISTRACION

INSTITUTO DE FILOLOGÍA
SAN MARTÍN 534
BUENOS AIRES, ARGENTINA

HISPANIC INSTITUTE
435, WEST 117th STREET
NEW YORK, ESTADOS UNIDOS

REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

AÑO V NÚM. 4

REPERTORIO DE LAS REPRESENTACIONES TEATRALES EN LIMA HASTA EL SIGLO XVIII

El elenco que sigue agrupa, aproximadamente, todas las obras teatrales representadas en Lima hasta el siglo XVIII. Principal recurso ha sido tomar noticias de la obra de Guillermo Lohmann Villena, *Historia del arte dramático en Lima durante el virreinato*, I, *Siglos XVI y XVII*, Imprenta americana. s. a., Lima, Perú, [1941]; y para el siglo XVIII [1] sacarlas del *Diario de Lima* de Jusepe de Mugaburu. Las noticias sobre obras representadas las tomó Lohmann Villena de documentos, inéditos muchos (contratos, actas, sumarios), existentes en el Archivo municipal de Lima y en el Archivo nacional del Perú.

El resultado es que hasta ahora es Lima la ciudad de la que hay más numerosas y concretas constancias de las obras teatrales que gustaron al público americano. Ello prueba que ese procedimiento (expurgaciones de contratos, actas, etc.) es el más provechoso y es el que deberán seguir en primer término todos los que se dediquen a trabajos similares.

Como es de suponer, no todas las comedias representadas están catalogadas: unas por no haberse podido apurar todos los documentos donde se mencionan; otras por insuficiencia en la enunciación del título. Así, sabemos que por 1634 se representó una obra basada en sucesos ocurridos en Chile y en particular en los amorosos lances ocurridos al capitán Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán; pero no tenemos constancia de cuál sea su título (véase *Colección de historiadores de Chile*, tomo III, pág. 150).

Las notas que se agregan a cada obra aspiran a agrupar los mejores resultados de los estudios a ellas dedicados.

[1] El elenco de las obras representadas entre 1790 y 1793 puede completarse con el estudio de Irving Leonard, *El teatro en Lima 1790-1793*, en *HR*, 1940, VIII, págs. 93-112: él pudo manejar una más completa colección del *Diario*.

1563. *Auto de la gula.*

Ésta es la lectura correcta del original del acta del 1° de junio de 1563, no *Auto del Águila,* como aparece en la edición de Lima, 1935, VI, pág. 129.

1566. *Auto de Abraham.*

Un auto de idéntico título lo representó en Sevilla en 1560 Alonso de la Vega (Sánchez Arjona, *Noticias referentes a los anales del teatro de Sevilla,* pág. 18.) La Barrera cita *un Auto de Abraham cuando llevó su hijo a sacrificar* de Vasco Díaz Tanco, mencionado por éste en su *Jardín del alma cristiana,* Valladolid, 1522. Véase también *BAE,* III, 1916. Debe de ser el mismo *El sacrificio de Adán* que con otras piezas se representó en Tlaxcala en 1539. Cf. Rojas Garcidueñas, *Autos y coloquios del siglo XVI,* pág. XIII.

1574. *Audiencia del alma.*

1574. *Auto de cuando al hombre lo acusaban con calumnias.*

1574. *Auto de cuando Cristo apareció a los dos discípulos que iban al castillo de* [*E*]*Maus.*

J. Caillet-Bois, en *RFH,* 1941, III, pág. 389, ya señaló que era el de Pedro Altamira, citado por Moratín en *Orígenes, Bibl. Aut. Esp.,* t. II. pág. 190. Debe agregarse que en el título, por error, se incluye la palabra *dos* (discípulos). Véase, para esto y más, J. P. Wickersham Crawford, *Spanish drama before Lope de Vega,* pág. 45 ; S. Griswold Morley, *MLN,* 1920, XXXVIII, pág. 228 ; y Mildred Edith Johnson, *University of Iowa Studies,* n° 4, pág. 11.

1575. **Figura del maná.* ¿ Antonio de Uroz Navarro ?

J. Caillet-Bois, al reseñar en *RFH,* III, 1941, pág. 389, un anterior trabajo de Lohmann Villena en que éste atribuye el auto al limeño Uroz Navarro, aduce que el documento del que se toma la noticia de la representación no dice explícitamente que el autor fuera éste ; y recuerda que en la coleccion de Rouanet « está un auto con título semejante : *Auto del magná* ». Podría hacerse coincidir ambos títulos pensando que la palabra *figura* es un apósito con valor determinativo. Así en este auto hallamos : « De la magná del desierto / esta obra ha de tratar / figura muy singular / deste pan, remedio cierto / para en Dios nos transformar ». Lo único hasta ahora comprobable por la lectura del auto inserto en la colección de Rouanet es que no es de un limeño y sí de un peninsular, por que aparece un representante Jamila Hernández que no figura en el elenco de las limeñas.

1578. *Auto de la Fe, Diligencia, Penitencia y Misericordia* [1].

1581. *Coloquio del rico avariento Epulón y del mendigo Lázaro* [2].

* Suponemos escritas en América las obras señaladas con asterisco.

[1] Esto no es título sino que tales figuras aparecen en la representación.

[2] Tampoco éste es título ; explica el asunto de la representación.

1581. [*El*] *juego de la primera* (*Coloquio en excelencia del Santísimo Sacramento del*).

1585. *Coloquio de la vida de San Paulino, obispo de Nola* [1].

1590. *Coloquio de la vida y muerte de María Estuardo* [1].

Este coloquio es anterior a *La reina María Estuarda* de Manuel Gallegos, considerada por Cotarelo, *BAE*, III, pág. 290, como la primera obra sobre el tema. En 1628 se representó en Madrid la *Tragedia de la reina de Escocia*, que Restori, *Piezas de títulos de comedias*, pág. 103, estima que pudiera ser la pieza de Gallegos, hoy perdida.

1595. *Coloquio de la vida de San Jacinto* [1].

1596. *Redención de cautivos*.

1597. *Venta y remate sacramental* (AS) [2].

1599. *Coloquio de la historia del Anticristo* [1].

1599. [*El nacimiento de*] *Ursón y Valentín*. Lope de Vega.

1599. *Los trabajos de Cristo*.

1602. *San Luis, rey de Francia*.

1605. *Los locos por el cielo*. Lope de Vega.

S. Griswold Morley y Courtney Bruerton, *The chronology of Lope de Vega's comedias*, dan como fecha de composición de esta obra 1598-1603. En vista de la fecha de la representación limeña habría que variar el término *ad quem*.

1607. *La cruz aborrecida*.

No la cita en su *Catálogo* La Barrera.

1608. *El segundo Job*.

1609. *San Isidro labrador de Madrid*. Lope de Vega.

La fecha de la representación haría pensar en que más probablemente fuera escrita entre 1604-1606, como proponen, que 1597-1608, como harían pensar otras obras. Véase Morley y Bruerton, *Chronology*. Ésta es la comedia que fué traducida a lengua mejicana según da cuenta Beristáin en su *Biblioteca hispano americana septentrional* (1816).

1609. *Vida de San Vicente Ferrer*.

No la menciona La Barrera en su *Catálogo*.

1610. *Vida de Judas*.

Probablemente es *La vida y muerte de Judas*, de Damián Salustrio del Poyo. La Barrera y Medel no citan la obra. Justo García Soriano en *BAE*, XIII, 1926, pág. 272, menciona la de Poyo como representada por Riquelme. Carl Allen Tyre en *Religious plays of 1590* publicó, tomada del manuscrito 14864 de la Bibl. Nac. de Madrid (el que Alenda, en

[1] No es título; explica el asunto de la representación.

[2] Abreviatura: AS = auto sacramental; E = entremés; S = sainete; T = tonadilla; Z = zarzuela.

Catálogo de autos sacramentales, sospechaba que fuese de 1590), una *Comedia undécima del nacimiento y vida de Judas*. También fué publicada por Schaeffer en *Ocho comedias desconocidas*... I, Leipzig, 1887.

1611. *Los milagros de San Gregorio.*

No la menciona La Barrera en su *Catálogo*.

1611. *La vida de San Julián, obispo de Cuenca.*

Es el *San Julián de Cuenca* de Lope de Vega.

1611. *Examinador Miser Palomo* [1]. Antonio Hurtado de Mendoza.

La Barrera lo titula *Miser Palomo*. Cotarelo en *Nueva Bib. Aut. Esp.* XVII, pág. 322, publicó dos partes: la primera, *El ingenioso entremés del examinador Miser Palomo;* y la segunda, *Miser Palomo y médico de espíritu.*

1612. *Coloquio de San Luis Beltrán* [1].

1612. *El lego del Carmen.*

Se le suele agregar, *El hermano Francisco;* pero ver la objeción que hace a ello Retori. Fué estrenada en España siete años antes por Gaspar de Porres. Ver más adelante *El lego del Carmen*. La Barrera menciona un *Hermano Francisco de Alcalá* como anónima.

1612. *La vida de San Guillermo.*

No la menciona La Barrera en su *Catálogo*.

1612. *La vida de San Bernardo de Alcira.*

1612 y 1617. *El esclavo del demonio.* Mira de Amescua.

1614 y también en 1731 y 1753. *La creación del mundo y vida de nuestro padre Adán.* Vélez de Guevara.

La obra de Vélez de Guevara, conocida como *La creación del mundo*, existe manuscrita en la Bibl. Nac. de Madrid, nº 15047, y termina *Dando con aquesto fin a la vida de Adán*. Está ya citada, según Restori, en la *Loa sacramental de los títulos de comedias*. Menéndez Pelayo menciona como de Lope de Vega *La creación del mundo y primera culpa del hombre*, de la que dudan si es de Lope Morley y Bruerton en *Chronology*... Véase también Cotarelo, *BAE*, IV, pág. 280.

1614. *La hermosura de Raquel.* Vélez de Guevara.

Dos partes existen de esta comedia. La Barrera, que debió de haberlas visto, llama así a la primera, y *El más valiente pastor / y dichoso patriarca* a la segunda. Pero con estos dos versos termina la primera parte. La segunda termina: *Esta es, de Joseph, Senado, / la adversa y próspera suerte.* Fueron ambas impresas en *Flores de... diferentes*, parte V, 1615. Como la representación limeña fué en 1614, se debió de usar tal vez una edición suelta, lo menos probable, o una copia, lo que explicaría el error del documento que señala la representación, al escribir *hermosa*

[1] No es título; menciona el asunto de la representación.

por *hermosura*. Puede pensarse también que es por analogía con *La hermosa Ester*, de Lope o *La bella Ester*. Véase, para otros datos, Spencer-Schevill, *The dramatic works of Vélez de Guevara*, pág. 272.

1615. *El esclavo del Santísimo Sacramento.*

1617. *La madre de la mejor.* Lope de Vega.

Aparece en la parte XVII de 1621. De manera que debió de usarse copia manuscrita.

1618. *El peregrino del cielo* (AS). José de Valdivieso.

El documento que Lohmann Villena reproduce en la pág. 113 dice así: « dos comedias o autos, lo que eligiere el dicho comisário, de cuatro obras, que son *El peregrino del cielo, La sortija divina, Las bodas de Cristo,* y *El rescate de cautivos por la Santísima Trinidad* »... Medel y La Barrera citan como auto sacramental *El peregrino del cielo.*

1618. *La sortija divina.*

¿ Será *La sortija del olvido* de Lope de Vega ?

1618. *Las bodas de Cristo.*

1618. *El rescate de cautivos por la Santísima Trinidad.*

1619. *El arpa de David.* Mira de Amescua.

1619. *Salomón sí se salvó.*

En 1621 se representó en Madrid un auto *Salomón.* Véase *RBAM,* 1911, XV, pág. 192.

1621. * *El blasón de los Alvarados.* Antonio de Morales.

1622. * *Varios sucesos de Lima.* Cristóbal Palomeque.

1623. *No hay plazo que no llegue ni deuda que no se pague.* Juan Francisco de Vallejo.

Las obras que anotamos, desde ésta hasta *La conquista de la isla de Madera,* no parecen, según el documento que consultamos, efectivamente representadas, por lo menos todas. Además, como ha de verse, las atribuciones no son todas sustentables.

¿ Este Vellejo será el « autor » Vallejo, sobre el cual versa el soneto de Góngora « Quedando con tal peso en la cabeza » ? Hay un auto, atribuído a Calderón, *No hay plazo que no se llegue ;* véase Valbuena Prat, *Los autos de Calderón,* pág. 39, donde dice que la comedia *No hay plazo que no se llegue,* es de Zamora. La Barrera, y Leonard en *HR,* 1940, VIII, con alguna diferencia en el título, la atribuyen a Jacinto Cordero. Cotarelo, *Nueva Bib. Aut. Esp.,* tomo IX, pág. IX, sospecha que ésta no es sino la de Zamora ; y la suelta *No hay plazo que no llegue ni deuda que no se pague,* publicada bajo el nombre de Cordero, es *Tanto hagas cuanto pagues,* publicada en *Acad. N.,* IX como de Lope, pero rechazada como suya por Morley y Bruerton en *Chronology,* pág. 345. Kennedy en *HR,* 1940, VIII, pág. 83, sobre una representación en Valladolid, dice que casi con certeza la reprentada fué *No hay plazo...* de Zamora y no *El convidado...* de Tirso.

Cotarelo, *ibid.*, dice que el título de la de Zamora es *No hay deuda que no se pague y convidado de piedra,* no el dado por Mesonero Romanos en *Bib. Aut. Esp.*, en que además de modificado está alterado ; de manera que los dos títulos de la función de Valladolid corresponderían a una sola comedia. Además cf. Rennert y Castro, *Vida de Lope*, sobre *Tanto hagas cuanto pagues.*

1623. *La galeota del duque de Medina.* Damián Salustrio del Poyo.

Ni Medel ni La Barrera citan esta obra ; pero el último sí menciona una de López de Zárate, *La galeota del conde de Niebla.*

1623. *El general inquisidor, gobernador de España, fray Francisco Ximénez.* Damián Salustrio del Poyo.

Dos partes. Véase también pág. 342.

1623. *El monte santo.* Francisco Morales.

1623. *Santa Juana de la Cruz.* ¿Vélez de Guevara ?

La Barrera cita una *Santa Juana de la Cruz* anónima y *Santa Juana de la Cruz* o *El prodigio de la Sagra,* de Cañizares, la cual no puede ser la representada, por razones cronológicas. Cotarelo en el estudio de *La Santa Juana* de Tirso no menciona ninguna de Vélez de Guevara ; tampoco Spencer-Schevill, *The dramatic works of Vélez de Guevara.* ¿ Pudiera ser alguna de las tres partes de la de Tirso que se anunciaba en los carteles : *La sierva de Dios, sor Juana de la Cruz* ? Sor Juana era *beata,* no *santa.*

1623. *Mujer, ingenio y amor.* ¿ Será *Amor, ingenio y mujer* de Mira de Amescua ?

Medel menciona sendas obras de Calderón, Mira de Amescua y (burlesca) de Suárez de Deza a la cual Restori, *RLR*, 1898, pág. 132, titula *Amor, ingenio y mujer en la discreta venganza.* Cotarelo en *BAE*, 1930, XVII, pág. 614, demuestra que la obra de Mira de Amescua no es la misma que *La tercera de sí misma,* título que es para La Barrera el segundo de la obra que nos ocupa. Ésta, según Cotarelo, se publicó en una « Parte desconocida hasta ahora, pero anterior a 1641 » ; como la representación limeña es de 1623, o debió de existir una suelta, poco probable, o se usó una copia. Igual procedimiento debió seguirse si fué la de Suárez de Deza la representada, pues la primera parte de *Donaires de Tepsìcore,* donde está la comedia, es de 1663. El hecho de que en el *Entremés del doctor Carlino* se diga : « *La tercera de sí misma / La ventura de la fea / Galán, valiente y discreto* / fueron tres suyas comedias » [de Mira de Amescua] es documentación de peso para Restori, pues el entremés se representó. Véase *Piezas de títulos de comedias.*

1623. *El bárbaro castigado.* ¿ Mira de Amescua ?

Ni Medel, ni La Barrera, ni Cotarelo (en su estudio sobre Mira de Amescua) mencionan tal obra.

1623. *La gran tragedia de la hija de Jefté.* ¿ Mira de Amescua ?

Medel registra una *Tragedia de Jepté* del licenciado Juan de Layora ; y La Barrera una *Tragedia de la hija de Gepten*, que en *Doce Comedias de varios autores*, Tortosa, 1638, va anónima. Se pregunta, si será la *Tragedia de Jepté* de Layora y dice que en el *Índice* de Saceda se atribuye a Mira de Amescua. La resistencia en aceptar la atribución de Saceda se explica por las continuas trapazas de éste. Con posterioridad a estas constancias comprobamos la existencia de un « drama sacro-trágico alegórico » *El sacrificio de Jepthé* que en *Obras anónimas y seudónimos de autores de la Compañía de Jesús*, Madrid, 1904, tomo II, pág. 300 *a*, se adjudica a un jesuíta.

1623. *La porfía gana el temor.* ¿ Gaspar de Ávila ?

Ni en Medel ni en La Barrera.

1623. *Un tiempo tras otro viene.* Gaspar de Ávila.

1623 y 1709. *Dar con la misma flor* (*Quién engaña más a quién*). Ruiz de Alarcón.

Debe de ser la conocida refundición de *El desdichado en fingir*. Hartzenbusch en *Bib. Aut. Eps.*, t. IV, pág. 520, había expuesto las dudas de que fuera enteramente de Alarcón.

1623. *El malnacido dichoso* ¿ Sarmiento ?

Nada sabemos ni del autor ni de dicha comedia.

1623. *Cásate y sabrás lo que es.* Tirso de Molina.

En el repertorio de las piezas de Tirso no aparece tal obra.

1623. *Amar su propia desdicha.* ¿ Lope de Vega ?

La obra de Lope es *Querer la propia desdicha.*

1623. *La conquista de la isla de Madera.* Lope de Vega.

No se menciona tal obra en los catálogos de Lope.

1623. *Las mocedades del Duque de Osuna.* Cristóbal de Monroy.

Se representaron las dos partes.

1625. *La paciencia de Job.* ¿ Felipe Godínez ?

La de Godínez se cita así : *Los trabajos de Job* (*La paciencia en los trabajos o prueba de la paciencia*). El título de la representada corresponde a una anónima impresa en 1672 ; con el mismo título también La Barrera menciona un auto anónimo.

1628 y 1731. *La bestia por el pecado.*

Ni Medel ni La Barrera la citan.

1629. *Clara Martínez devota del Santísimo Sacramento.*

1629. *El cerco de Cádiz.*

¿Será el auto sacramental de Montalbán *El socorro de Cádiz*?

1634. [*La Puerta Macarena.*] Montalbán.

Irving Leonard, *HR*, 1940, VIII, pág. 95 n, la titula *Rey don Pedro el cruel* (1ª y 2ª partes) pues sigue la lección del *Diario* de Lima. Comúnmente se le asigna el título que le damos, pero con ambos se le conocía, pues en el *Entremés del doctor Carlino con títulos de comedias* se la menciona así: « — ¿Dónde va? » — *Don Pedro el cruel, a la Puerta Macarena* [1].

1634. *La ninfa del Jordán, Santa Apolinaria.*

1634. *La de San Jerónimo.* ¿Será *El Cardenal de Belén, San Jerónimo*, de Lope de Vega?

Hay una *San Jerónimo* de Matos a la que por razones de cronología no se podría referir. Para comedias del mismo tema ver Restori, *ZRPh*, 1898, XXII, pág. 275.

1634. * *Vida de Santo Toribio de Mogrovejo.*

Leonard, *HR*, 1940, VIII, pág. 94, n. 4, la titula, siguiendo el *Diario de Lima* de Juan Antonio Suardo (1629-1639), *Comedia del prelado de las Indias, don Toribio Alfonso Mongrobexo, arzobispo.*

1635. *La flor del berro.* Colaboración de Antonio Hurtado de Mendoza, Francisco de Quevedo y Mateo Montero.

El *Diario de Lima* de Juan Antonio Suardo, 1629-1639, menciona esta obra como coloquio. No tenemos elementos suficientes para saber qué relación hay entre esta obra y la noticia de La Barrera, tomada de los *Avisos* de Pellicer, de que estos tres autores hicieron en 1625 « una comedia llena de muy graciosos chistes con su correspondiente aderezo de bailes y entremeses ». Tampoco sabemos si en otra oportunidad estos tres autores escriben juntos; la intervención de Mateo Montero es ocasional, aunque, siendo hidalgo, representó *El caballero del sol* de Vélez de Guevara, en 1617, en cuya misma oportunidad, dice el cronista Pedro de Herrera, se representó un entremés de Hurtado de Mendoza.

1636. *Ni callarlo ni decirlo.* Antonio Hurtado de Mendoza.

La Barrera no lo menciona; pero sí el *Diario de Lima*, como de Hurtado de Mendoza.

[1] Lomba y Pedraja, que es quien ha estudiado el tema del rey don Pedro en el teatro, dice en *Hom. Menéndez Pelayo*, II, pág. 262, que no conoce la obra sino por una suelta, sin fecha, de Sevilla, imp. por Joseph Padrino, y con el título de *Don Pedro el Cruel* menciona una posterior a la representación limeña. También menciona una segunda parte que aparece suelta, sin fecha, de Sevilla, por Francisco Lorenzo de Hermosilla.

1636. *Los balcones de Madrid.* Tirso de Molina.

El manuscrito parmense termina así: «Y ésta la primer comedia / que tiene fin en el aire». Cf. Restori, *Piezas con títulos de comedias*, pág. 62.

1639. *La comedia de Job.* ¿*La paciencia de Job* de Godínez?

1639. *Los príncipes de la Iglesia, San Pedro y San Pablo.* Monroy.

1652. *Hasta morir no hay seguro.* Mira de Amescua.

No la citan Medel, La Barrera ni Cotarelo. La comedia representada en Lima pudiera ser *No hay dicha hasta la muerte* que aparece en la parte XLV (1679), de la que dice Cotarelo, *BAE.*, 1931, XVIII, pág. 44, que es la comedia de Mira de Amescua *No hay dicha ni desdicha hasta la muerte.*

1652. *La vida y muerte de San Isidro.* Pedro Rosete Niño, Jerónimo de Cáncer [1] y otro.

Para La Barrera el título de la obra de estos tres autores es *San Isidro labrador* y dice que el catálogo de Huerta menciona *La vida, muerte y colocación de San Isidro,* de seis ingenios.

1653. *El serafín del cielo San Pedro Alcántara.* [*San Pedro Alcántara.* (*El hijo del serafín*).] Montalbán.

1655. *El novato.* E.

1655. *El asaeteado.* E. Matos Fragoso.

1656. *Los celos de San José.* Monroy.

1656. *La salteadora de estrellas.*

1657. *El horror de las montañas y portero de San Pablo.* Monroy.

1657. *Las galas a la vejez.* Juan Bautista de Villegas.

1658. *El castigo en la traición y reina Santa Isabel de Portugal.* Rojas Zorrilla.

La Barrera cita dos *Santa Isabel reina de Portugal,* una de Rojas Zorrilla y otra de Manuel Villaflor.

1658 y 1791. *San Antonio de Padua* [2]. En la representación de 1791 se la denomina *El divino portugués, San Antonio de Padua* ¿Montalbán?

Con el título de la representada en 1658 hay una de Salvo y Vela, y otra citada por Lope como suya en *Peregrino 2,* que para La Barrera es dudoso sea de Lope, y para Menéndez Pelayo *Estudios del teatro de Lope de*

[1] Foulché-Delbosc, en *RHi,* LXXIII, pág. 523, concluye que debe ser Cancer y no Cáncer. Preferimos la acentuación que tradicionalmente se acepta, porque en la época se pronunciaba Cáncer, como puede verse por muchos ejemplos. Cf. *HR,* 1941, IX, págs. 115 y siguientes. Romera Navarro en *HR,* 1936, IV, pág. 367, piensa que el siguiente trozo del *Criticón, Crisi,* IV, 2ª parte, es alusión a nuestro poeta: «oyeron una muy gustosa zampoña, mas por tener cáncer la musa que la tocaba a cada concento se le equivocaban las voces».

[2] Este título da Bacon *RHi,* 1912, XXVI, pág. 290. Véase también *RHi,* 1907, XVII, pág. 57.

Vega, II, pág. 111, está perdida y es distinta de *El truhán del cielo y loco santo*. Un manuscrito de la comedia de Montalbán es al que Alenda, *BAE*, 1917, IV, pág. 376, llamaba auto sacramental de Bernardino de Obregón. Ver también nota de página 376.

1659. *Los dos luceros de Oriente*.

Lope tiene *Barlaán y Josafá*, cuyo manuscrito es de 1611. La Barrera cita una anónima con los dos títulos.

1659. *La adúltera penitente, Santa Teodora*. Matos, Moreto y Cáncer.

Esta atribución, admitida generalmente, está discutida por Kennedy en *Smith College Studies...*, XIII, 1931, pág. 123.

1660. *El más ilustre francés, San Bernardo*. Moreto.
1660. * *Lealtad, amistad y honor*. Alonso Gaitán de Lara.
1660. *El más malo de los hombres escogido para el cielo*.
1661. *El saber por no saber y vida de San Julián de Alcalá*. ¿Lope de Vega?

Morley y Bruerton incluyen esta obra entre las dudosas de Lope.

1661. *El escándalo de Grecia contra las sagradas imágenes*. ¿Calderón?

Vera Tassis es el que dice que es dudoso sea de Calderón ; pero La Barrera afirma que al final de la obra hay la constancia de que es de Calderón.

1662. *Cegar para ver mejor*. Ambrosio de los Reyes y Arce.

El agregado que se hace al título de esta obra : *Santa Lucía* no consta en la descripción del manuscrito existente en la Biblioteca Nacional de Madrid, hecha por Michels en *HR*, 1937, V, pág. 162. Debe haber un error involuntario en el título mencionado por Leonard en *HR*, 1940, VIII, pág. 108 : *Caer para levantar*.

1662. *La devoción del ángel de la guarda*. Matos.
1663. *La vida de San Juan de Dios*. 1ª, 2ª y 3ª partes. [Lope de Vega] [1].
1664. *San Eustaquio*. 1ª y 2ª partes.
1665. *Caer para levantar* (*San Gil de Portugal*). Matos, Cáncer y Moreto.
1665. *Amán y Mardoqueo*. Felipe Godínez.

Suele agregarse al título *O la horca para su dueño o la reina Esther*. En un romance con títulos de comedias sólo aparece con el segundo (*RHi*, 1922, LV, pág. 193). Sobre el mismo asunto hay una de Lope.

[1] En el *Peregrino* 2 se cita una comedia *San Juan de Dios* que Menéndez Pelayo publicó en el tomo V de las obras de Lope, con el título de *Juan de Dios y Antón Martín*. Dice Menéndez Pelayo que Lope promete, al final de la obra, una segunda parte que no se sabe si llegó a escribir. Morley y Bruerton no citan esta obra entre las de Lope.

1665. *La mujer de Peribáñez.*

¿Será la representada *La mujer de Peribáñez o el comendador de Ocaña y labrador más honrado*, de tres ingenios? Irving Leonard, *RHi*, 1937, VI, pág. 290, cree que se representó la de Lope. La que La Barrera cita como de Montalbán, *La mujer de Peribáñez* (o *Perifáñez*), para George U. Bacon en *The comedias of Montalbán*, *RHi*, 1907, XVII, pág. 60, no puede figurar en el elenco de sus obras.

1665. *Julián y Basilisa.* Antonio de Huerta, Rosete Niño y Cáncer.

1665. *Los dos prodigios de Roma.* Matos.

El título suele llevar este agregado: *San Adrián y Santa Natalia.* Restori en *ZRPh*, XXII, 294 dice que en la comedia de Matos tiene toda la apariencia de una refundición de la perdida de Lope *San Adrián y Santa Natalia* mencionada en *Peregrino* 2.

1666. *San Juan Bueno.* 1ª parte. Francisco de Llanos y Valdés.

También se le suele titular *El hijo de la virtud, San Juan Bueno.*

1667. *El lego del Carmen.* Moreto.

La Barrera agrega *San Franco de Sena.* La primera edición, *Escogidas*, 1652, y una de Valencia imp. por la viuda de Joseph de Orga, 1765, sólo registran el agregado. Kennedy en *Smith College Studies...*, pág. 194 n, dice que no es improbable que la fuente de *San Franco de Sena* sean un *Lego del Carmen* que Vicente Sánchez, *Lira poética*, Zaragoza, 1688, atribuye a Lope, y *El lego del Carmen* que representó Gaspar de Porres en Barco de Ávila, 1605.

1668. *Santo Tomás de Villanueva.* Juan Bautista Diamante.

La Barrera cita otra de Maluenda.

1669. *Los triunfos de San Miguel.* Álvaro Cubillo de Aragón.

Cotarelo en *BAE*, 1918, V, pág. 273, decía que ignoraba se hubiese representado aún en 1654 ni después, pues no conoce otra impresión que la de 1734.

1669. * *La vida de Santa Rosa.* Juan de Urdaide.

1669. *Santa Juana de la Cruz.* Francisco Bernardo de Quirós.

Otro agregado: *La luna de la Sagra.*

1670. *San Antonio Abad.* Fernando de Zárate.

1670. *El bruto de Babilonia.* Cáncer, Matos y Moreto.

Se suele agregar al título: *Nabucodonosor.* El *Diario de Lima* la titula *Comedia del rey Nabucodonosor.* Véase Leonard *HR*, 1940, VIII, pág. 95.

1670. *Las plantas* (AS). Calderón.

La Barrera lo titula así: *La humildad coronada de las plantas.* Con este título aparece representado en 1731. Valbuena Prat, *Los autos de Calderón*, *RHi*, 1924, LX, pág. 132, duda de la paternidad de Calderón.

1670. *El [gran] teatro del mundo* (AS). Calderón.
1671. *El gran patio de Palacio* (AS). Rojas Zorrilla.
1671. *El cubo de la Almudena* (AS). Calderón.
1672. *El Arca de Noé.* Martínez de Meneses, Rosete Niño y Cáncer.

Moglia posee una suelta nº 155, Sevilla, por Francisco de Leefdael, s. a., que dice : « de tres ingenios » aunque su final pareciera indicar que el autor es uno :

> Y aquí, Senado, se acabe
> la segunda edad del mundo ;
> y el ingenio muy constante
> si os pareciere [*sic*] bien, promete
> serviros muchas edades

En el *Índice del Archivo del teatro argentino* de Olaguer Feliú consta textualmente : *El arca de Noé.* Niño. Debió existir alguna suelta con la atribución a Rosete Niño solamente. Kennedy en *HR,* 1941, IX, pág. 117, dice que se atribuye a tales tres y que es burlesca.

1672. *El pleito matrimonial del cuerpo y el alma* (AS). Calderón.

Lohmann Villena, pág. 214 dice que los limeños alcanzaron a oírlo « sin las adiciones de Zamora », que son de 1701.

1672 y 1684. *Galán, valiente y discreto* (AS). Rojas Zorrilla.
1673. *La rosa de Alejandría.* Rosete Niño.

Suele agregársele *Santa Catalina.*

1674. *El mejor representante, San Ginés.* Cáncer, Martínez de Meneses y Rosete Niño.

Hay *El mejor representante* de Lope que es *Lo fingido verdadero* de *Peregrino* 2. En una lista de comedias de 1666 se llama *San Ginés representante, RLR,* 1898, pág. 139. La Barrera cita anónimo : *El comediante mejor : San Ginés de Arlés.* Otra variante del título es la que tuvo la obra al ser representada en Madrid, 1808-1818, *Hacer su papel de veras, el mejor representante.* Véase *HR,* 1938, VI, pág. 328.

1674. *La devoción del Rosario.*

Medel no indica autor, pero atribuye *El defensor del Rosario* a Diamante. La Barrera, con los dos títulos, se la adjudica. Pero hay una *La devoción del Rosario,* atribuida a Lope, que Morley y Bruerton, *Chronology* encuentran que podría ser efectivamente de Lope, si sólo se considerara la versificación. Véase también *RFE,* 1933, XX, pág. 127.

1674. * *El fénix de España, San Francisco de Borja.* Pedro López, S. J.
1674. *Los triunfos del Rosario.*
1674. *El gran príncipe de Fez, don Baltasar de Loyola.* Calderón.
1675. * *Amor en Lima es azar.* Juan de Urdaide.
1676. * *El siervo de Dios, Fray Martín de Porres.*

1680. *No hay instante sin milagro* (AS). Calderón.
1680 y 1687. *El divino Orfeo* (AS). Calderón.

Hay dos partes; de la segunda duda que sea de Calderón, Valbuena Prat en *RHi*, 1924, LXI, pág. 41.

1681 y 1687. *La viña del Señor* (AS). Calderón.
1682. *La vacante general*. Calderón.
1682. *El nuevo hospicio de pobres* (AS). Calderón.
1683. *El segundo blasón del Austria* (AS). Calderón.
1683. *Andrómeda y Perseo* (AS). Calderón.
1684. *La nave del mercader* (AS). Calderón.
1685. *La vida es sueño* (AS). Calderón.
1685. *Las órdenes militares* (AS). Calderón.
1685. *La cena del rey Baltasar* (AS). Calderón.

Moreto tiene, con igual título, una comedia, cuya primera edición es de 1796.

1695. * *Odio mudado en afecto*. Agustín del Campo y Torres.
1707. *La fiera, el rayo y la piedra* (¿AS?). Calderón.

La Barrera menciona con este título una comedia, no auto; como fiesta se representó en el Retiro, según Hartzenbuch en *Bib. Aut. Esp.*, XIV, pág. 677. Valbuena Prat en sus estudios sobre autos sacramentales de Calderón no lo menciona.

1708. * *El escudo de Perseo*. Virrey Marqués de Castell-dos-Ríus.
1709. * *De un gran yerro un gran acierto*. Conde de la Granja.
1709. *Amor al uso*. Antonio de Solís.
1709. *La hija del aire* (¿AS?). Calderón.

Valbuena Prat no menciona esta obra entre los autos sacramentales de Calderón. Es quizás la comedia [1].

1709. *La más constante mujer*. Montalbán.

Hay constancias de que se representó ésta de Montalbán en Valencia; pero hay una comedia burlesca del mismo título de Juan de Maldonado, Diego la Dueña y Jerónimo Cifuentes. Ver *BAE*, 1931, XVIII, pág. 430.

[1] Gustave Philippe Creutz, ministro de Suecia en Madrid, en una carta de 1765 a su amigo Marmontel dice que en uno de los dos teatros de Madrid se representaba *La hija del aire*: « Se ha representado desde hace ocho días una tragedia titulada *La hija del aire* y todavía no se llega al quinto acto. Nada es más agradable que la danza fandango. Consiste en gestos y movimientos extremadamente laxcivos que inspiran ciertas ideas. A pesar de todo, las damas nobles no tienen escrúpulo en bailarlo en los bailes públicos. En una danza inventada en los serrallos. Se conserva desde los moros, y reto al hombre más discreto y más frío a no emocionarse con ella ». Hasta aquí Mr. Creutz. Johan Vising, que es quien publica esta carta en *RHi*, XXIII, 1910, pág. 320, dice que naturalmente no se puede referir el ministro a *La hija del aire* (comedia) de Calderón. Piensa que se hace alusión a la de Henríquez Gómez o bien a la del mismo asunto de Virués [*La Gran*] *Semíramis*.

1709. *El encanto sin encanto.* Calderón.

Menéndez Pelayo, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, II, pág. 232 cita una con igual título de Salazar y Torres, más conocida con el nombre *La segunda Celestina.*

1709. *Mañana será otro día.* Calderón.

1709. *Los siete infantes de Lara.* Cáncer y Vélez de Guevara.

Es comedia burlesca parodia de la de igual título de Lope de Vega, según Menéndez Pelayo, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, III, pág. 299. « Restori queda indeciso sobre cuál será la comedia aludida en la Academia del Virrey de Lima de 1709 » (Ramón Menéndez Pidal, *Leyenda de los siete infantes de Lara,* Madrid, 1934, pág. 469, nota 4.)

1709. *La dama duende.* Calderón.

1709. *El Licenciado Vidriera.* Moreto.

1709. *El galán fantasma.* Calderón.

1709. *La fuerza del natural.* Moreto, Cáncer ¿ y otro ?

Juliá, en *RFE,* 1933, XX, pág. 131, la atribuye a solo Moreto; Kennedy en *Smith College Studies...*, XIII, 1932, pág. 133, sin rechazar la sola paternidad de Moreto, dice que no es improbable que fuera de Cáncer, Moreto y Matos, aunque en razón de que Cáncer muere en 1655, y la obra fué publicada en 1661, piensa que podría eliminarse al primero. En *HR,* 1936, IV, pág. 319, vuelve sobre el problema y piensa que si no Matos, otro, con parecido método dramático, alteró el tercer acto antes de imprimirse en *Escogidas* de 1661.

1709. *Allá se verá.* Matos.

La Barrera agrega : *La tía de la menor.* En el *Catálogo* de Medel aparece *Allá verá.*

1709. *Obligados y ofendidos* (*Y gorrón de Salamanca*). Rojas Zorrilla.

1709. *La niña de Gómez Arias.* Vélez de Guevara.

También hay una de Calderón.

1709. *Basta callar.* Calderón.

1709. *El laurel de Apolo.* Calderón.

1709. *El príncipe constante. Mártir de Portugal.* Calderón.

Hay otra de Tárrega.

1709. *No hay cosa como callar.* Calderón.

1709. *La desdicha de la voz.* Calderón.

1709. *También por la voz hay dicha.* José de Cañizares.

1709. *El alcázar del secreto.* Antonio de Solís.

1709 y 1731. *El alcaide de sí mismo.* Calderón.

Véase *Afectos de odio y amor.*

1709. *El secreto a voces*. Calderón.

1709. *Los hijos de la fortuna* (*Theágenes y Clariquea*). Calderón.

Según La Barrera hay otra, con el primer título solamente, de Montalbán.

1709. *Ofender con las finezas*. Jerónimo de Villaizán.

1709 y 1753. *Oponerse a las estrellas*. Matos, Moreto y Martínez Meneses.

1709. *El amor enamorado*. Lope de Vega.

1709. *La piedra filosofal*. Francisco de Bances Candamo.

1709. *El mágico prodigioso* (AS). Calderón.

Aunque hay dos versiones, sólo se menciona en los catálogos la comedia, no auto.

1709. *Más encanto es la hermosura*. Diamante.

1709. *Vencer al fuego es vencer* (*San Eustaquio*). Antonio Folch de Cardona.

1709. *Todo lo vence el amor*. Zamora.

1709. *El desprecio agradecido*. Lope de Vega.

1709. *Amor y obligación*. Moreto.

La Barrera cita una de igual título de Solís.

1709. *Ir por el riesgo a la dicha*. Diamante.

1709 y 1753. *El poder de la razón*. Tomás de Añorbe.

1709. *Darlo todo y no dar nada. Apeles y Campaspé*. Calderón.

Según La Barrera, hay una de Lanini, burlesca, con el primer título.

1709. *Hasta lo insensible adora*. Cañizares.

1709. *Palabras y plumas*. Tirso de Molina.

1709. *Mudanzas de la fortuna* (*y finezas del amor*). Monroy.

1709. *La verdad sospechosa*. Ruiz de Alarcón.

1709. *La misma conciencia acusa*. Moreto.

1709. *No puede haber dos que se amen* (Z). Gaspar Mercader.

1709. *Yo me entiendo* [*y Dios me entiende*]. Cañizares.

Hay otra con el primer título, impresa en 1682, anónima.

1709. *Callar hasta la ocasión*. Juan Hurtado y Cisneros.

Moratín en *Bib. Aut. Esp.*, II, pág. 207 *a*, llama al autor Alonso Cisneros.

1709. *Manos blancas no ofenden*. Calderón.

1709 y 1790. *La razón vence al poder*. Matos.

1709. *Victoria por el amor* (Z). Zamora.

Moratín la anota como comedia.

1709. *Elegir al enemigo*. Agustín de Salazar y Torres.

1709 y 1753. *Reinar después de morir.* Vélez de Guevara.

La Barrera agrega estos títulos: *Doña Inés de Castro, La garza de Portugal.*

1709. *La renegada.* ¿Belmonte Bermúdez?

Para la atribución dudosa a Belmonte Bermúdez, por lo menos como único autor, véase Kincaid en *RHi,* 1928, LXXIV, pág. 205. Posteriormente, en *BAE,* 1929, XVI, págs. 672 y sig., analiza los manuscritos y concluye que la obra es de Belmonte, Moreto y Martínez Meneses. Véase también Kenedy, *RRQ,* 1937, XXVIII, págs. 130-131.

1709. *Las amazonas.* ¿Tirso de Molina? ¿Solís?

Con este título hay, además, una de Cubillo de Aragón, según Medel, la que para Cotarelo, *BAE,* 1918, V, 242, pudiera ser la primera parte de *El rayo de Andalucía.* Con título ampliado hay de otros autores. Cotarelo dice que es la de Solís la que en *Escogidas,* IX, (1657) se publicó sin nombre de autor. También hay de Lope (*Peregrino 1*) *Las Amazonas,* es decir *Las mujeres sin hombres,* a la cual parece referirse Irving Leonard en *HR,* 1938, VI, pág. 290, como la representada en la oportunidad de que tratamos. En impresiones sueltas también iba atribuida a Calderón. Véase Farinelli, *Cultura Española,* 1907, pág. 511. Hace pensar que la representada fuera la de Solís el hecho de que seis de las nueve obras, inclusa *Las amazonas,* que aparecen en el tomo XLVII de *Escogidas,* todo de Solís, se hayan representado en Lima, después de 1681, año de la impresión.

1709. *El palacio confuso.*

Véase *RFH,* 1943, V, pág. 51.

1709. *Amor con vista y cordura.* Antonio Henríquez Gómez.

1709. *Querer por sólo querer.* Hurtado de Mendoza.

Éste es el título según La Barrera y Medel. Cotarelo. *Nueva Bib. Aut. Esp.,* XVII, pág. LXXII registra *Querer sólo por querer.*

1709. *El mérito es la corona* (*y encantos de mar y amor*). Salazar y Torres.

1709. *Cada cual lo que le toca.* Rojas Zorrilla.

1709. *Los milagros del desprecio.* ¿Lope de Vega?

Del análisis del texto de la comedia publicada en *Escogidas* X, Morley y Bruerton, *Chronology,* sacan la conclusión de que es dudoso que sea de Lope. Es interesante recoger la opinión de Bernardo Iriarte, en 1767, de que las tres obras de Lope dignas de ser representadas son *La ilustre fregona,* que no es de Lope; *Los milagros del desprecio,* dudosa, y *Los amantes sin amor.* Véase Cotarelo, *Iriarte y su época.*

1709 y 1725. *Amor es saber vencer* (*y el arte contra el poder*). «Drama con música.» Zamora.

1709. *Obligados y ofendidos.* Rojas Zorrilla.

1709. *Lo que puede la aprensión.* Moreto.

1709. *El monstruo de la fortuna.* Rojas Zorrilla, Vélez de Guevara y Antonio Coello.

Medel la cita como anónima. Como de tres ingenios y bajo este título se publicó *La reina Juana* de Lope (véase Cotarelo, *BAE*, V, pág. 590. La Barrera agrega al título *La lavandera de Nápoles, Felipa Catanea*, y la asigna a Rojas Zorrilla, Vélez de Guevara y Coello; y otra a Calderón, Montalbán y Rojas, a quien atribuye Juliá, *RFE*, 1933, pág. 137, la que se representó en Valencia en el siglo XVIII. De la participación de Montalbán duda Menéndez Pelayo en *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, II, pág. 304. Es segura la de Rojas Zorrilla, pues la obra termina

Y don Francisco de Rojas
por el celo de serviros
pide para tres ingenios,
con ser tres, no más que un vítor.

1709. *No siempre lo peor es cierto.* Calderón.

1709. *La estatua de Prometeo.* Calderón.

1709. *Abrir el ojo.* Rojas Zorrilla.

1709. *De fuera vendrá quien de casa nos echará.* Moreto.

Con este título termina una suelta, de Sanz, que posee este Instituto. Juliá en *RFE*, 1933, XX, pág. 147. Remite como a principal título a *La tía y la sobrina.*

1709. *El pleito que tuvo el diablo con el cura de Madrilejos.* Rojas Zorrilla, Vélez de Guevara y ¿Mira de Amescua?

En una impresión «sacada de sus verdaderos originales» se publicó con este título, atribuída a los tres autores citados. Mesonero Romanos en el prólogo a Rojas Zorrilla, *Bib. Aut. Esp.*, LIV, pág. XI, dice que la obra es de Mira de Amescua. Cotarelo en *BAE*, 1931, XVIII, pág. 85, dice que Mira de Amescua no pudo ser colaborador. La obra termina:

Y en esto queda concluso
el pleito con el diablo.

Véase Spencer-Schevill, *Dramatic works of Luis Vélez de Guevara...*, pág. 337.

1709. *El galán disimulado.* Mata y Silva.

La Barrera dice que la obra está inédita.

1709. *Entre bobos anda el juego. Don Lucas del Cigarral.* Rojas Zorrilla.

1709. *Los jueces de Castilla.*

Según Menéndez Pelayo, tal vez de Lope de Vega, refundida por Moreto.

1709. *Primero es la honra.* Moreto.

1709. *El acaso y el error.* Calderón.

Hartzenbusch en el tomo XIV de *Bib. Aut. Esp.*, pág. 687, dice que esta obra « no es de Calderón solo, sino de él y otros dos a quienes acudiría para escribirla pronto » ; que luego la corrigió y la hizo suya, con el nombre *La señora y la criada ;* y concluye : « De todos modos *El acaso y el error* no parece obra de Calderón tan completamente como *La señora y la criada* ».

1709. *Un bobo hace ciento.* Solís.

1709. *Los encantos de Medea.* Rojas Zorrilla.

1709. *Cada loco con su tema* [*o el montañés indiano*]. Hurtado de Mendoza.

1709. *De un castigo dos venganzas.* Montalbán.

La Barrera la titula : *Un castigo en dos venganzas.* Confusión que pudo provenir del título de la obra de Calderón : *Un castigo en tres venganzas.*

1709. *Lo que son juicios del cielo* (*o la vida es sueño*) Z. Alfonso de Anaya y Espinosa.

Montalbán tiene una comedia *Lo que son juicios del cielo.*

1709. *El caballero.* Moreto.

1709. *El cerco de Zamora.* Diamante.

Es segundo título de *No está en matar el vencer.* De Matos es *El cerco de Zamora.* Las dos pertenecen al ciclo de esta parte de la leyenda del Cid. De Bernardo Quirós hay una burlesca : *El hermano de su hermana* (*El cerco de Zamora*).

1709. *Triunfos de amor y fortuna.* Antonio de Solís.

1709 y 1790. *El diablo predicador.* ¿ Belmonte Bermúdez ?

Para la atribución ver la discusión de William A. Kincaid en *RHi*, 1928, LXXIV, pág. 187. La representación de esta obra, que tuvo reputación escandalosa (véase *RHi*, 1927, LXIX, pág. 516), estuvo prohibida en Madrid según se ve por el relato, en 1783, de un viajero germano. Una suelta, que posee Moglia, Sevilla, Imprenta Real, se titula *El diablo predicador y mayor contrario amigo.* De un ingenio de esta corte. En *Boletín Bibliográfico de la Biblioteca de la Universidad mayor de San Marcos*, 1940, XIII, pág. 362, en un artículo de Rafael de la Fuente Benavídez se desecha la siguiente noticia de Prince « *Bosquejo...*, Biblioteca peruana colonial », pág. 687, *El diablo predicador*, Lima, 1605. Comedia que se representó con algún éxito en Lima en el Corral de las Comedias ».

1709. *La dama corregidor.* Sebastián de Villaviciosa y Juan de Zabaleta.

Debe de ser confusión la atribución de esta obra a los hermanos Figueroa y Córdoba en *BAE*, 1935, XXII, pág. 672. Diego y José de Figueroa y Córdoba son autores de *La dama capitán.*

1709. *Con quien vengo, vengo.* Calderón.

1709. *Amor hace hablar a los mudos* (*El amante mudo o la fuerza de la sangre*). Villaviciosa, Matos y Zabaleta.
1709. *La sibila de Oriente* (*La reina Sabá*). Calderón.
1709. *Los cabellos de Absalón*. Calderón.
1709. *El carro del cielo* (*San Elías*). Calderón.
1709. *El golfo de las sirenas*. Calderón.

Una suelta que posee Moglia, Sevilla, en la imprenta Real, s. a. [siglo XVIII], aclara: «Égloga piscatoria. Fiesta que se representó a sus majestades en el Real Sitio de la Zarzuela».

1709. *El amor más verdadero* (*Durandarte y Belerma*). [Mosén] Guillén Pierres.

Cotarelo en *BAE*, 1932, XIX, pág. 214, dice que la obra es burlesca, y Guillén Pierres pseudónimo.

1709. *Los desdichados dichosos*. ¿Campo?

La Barrera menciona *Los desdichados dichosos y devotos de la Virgen*, de Antonio Manuel del Campo, nacido en 1715, del cual no puede ser la representada, y *Los desdichados dichosos* (*El conde de Barcelona o la estrella de Monserrate*), segunda parte, de Antonio Manuel del Campo, obra que va con el nombre de Calderón. Medel cita dos *Desdichados y dichosos*, una para Calderón y otra para Ocampo. Esta última debe identificarse con el Campo de La Barrera.

1710. * *Triunfos de amor y poder*. Pedro de Peralta Barnuevo.
1711. *También se ama en el abismo*. Salazar y Torres.
1713. *San Alejo*. Moreto.

Frezier, en la *Relation du voyage de la mer du Sud...* dice que *San Alejo* y *La vida es sueño* se representaron en Pisco (Perú) en la fiesta de Nuestra Señora del Carmen.

1720. * *Afectos vencen finezas*. Pedro de Peralta Barnuevo.
1720. * *El no puede ser*.

Después de leer la obra se concluye que no puede ser la de Moreto, *No puede ser el guardar a una mujer*.

1720. * *La Rodoguna*. Corneille.

Traducción de Peralta Barnuevo.

172? *El gran español Teodosio rendido a amor generoso*.

Leída la obra se concluye que no es de autor peninsular.

1724. *Los juegos olímpicos*. Salazar y Torres.
1724. *Hado y divisa de Leónido y de Marfisa*. Calderón.

1725. *Tetis y Peleo.* Salazar y Torres.

La obra se publicó en *Escogidas*, XXIX (1668) como de Joseph de Bolea, al que la asigna Narciso Díaz de Escobar en *RBAM*, 1910, XIV, pág. 459. Pero como de Salazar y Torres está en *Cythara de Apolo.* Loas y comedias de diferentes que escribió don Agustín de Salazar y Torres y saca a luz don Juan de Vera Tassis y Villarroel, su mayor amigo... En Madrid, por Juan Antonio González de los Reyes. Año 1694. Véase *BAE*, 1932, XIX, pág. 581.

1725. *El poder de la amistad.* Moreto.

Una suelta que posee Moglia, Sevilla. Viuda de Francisco de Leefdael, s.a. [siglo XVIII], termina :

> Y si os acertó a agradar
> esta pluma, fin dichoso
> con vuestro aplauso tendrá
> la venganza sin castigo
> y el poder de la amistad.

Fué representada también en 1792 según Leonard, *op. cit.*, pág. 110.

1725. **El amor duende.* S. Jerónimo de Monforte y Vera.

1725. *Para vencer a amor querer vencerle.* Calderón.

1727. **Vida de San Francisco Solano* (AS). Pedro José Bermúdez de la Torre.

1731. *¿ Cuál es mayor perfección, hermosura o discreción ?* Calderón.

1731. **El infeliz más feliz.* P. Miguel Carreño, S. J.

1731. *La fortuna merecida.* Moreto.

Hay una distinta de Lope. La de Moreto, con el agregado *Merecer para alcanzar,* se halla en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid. Kennedy, *The dramatic art of Moreto,* pág. 132, no cree que sea de Moreto la a él atribuída por Rennert.

1731. *Allá van leyes donde quieren reyes.* Guillén de Castro.

Medel cita una con igual título de Lanini Sagredo.

1731. *El mejor amigo el rey.* Moreto.

1731. *Amigo, amante y leal.* Calderón.

1731. *Antes que todo es mi dama.* Calderón.

1731. *Los trabajos de Tobías.* Rojas Zorrilla.

En *El corral de la Pacheca,* pág. 66, parece decirse que es auto.

1731. *Lo que son juicios del cielo.* Montalbán.

1731. *El tercero de su afrenta* (*No es rey el que no se vence*). Martínez de Meneses.

1731. *Herodes Ascalonita.* Cristóbal Lozano.

La Barrera agrega *y la hermosa Marienne.* Medel cita *Herodes Ascalonita y la hermosa Mariana,* del licenciado Gaspar Lozano Montesinos,

siguiendo la edición que Cristóbal Lozano hizo en 1658 en que editó sus obras bajo el nombre de su sobrino Gaspar Lozano Montesinos. Véase La Barrera.

1731. *Los empeños de una banda* (*y el hijo de sus obras*). Bazo.
1731. *El diablo está en Cantillana*. Vélez de Guevara.
1731. *Saber del mar y del bien*. Calderón.
1731. *Envidias vencen fortunas*. Monroy.
1731. *El testimonio vengado*. Lope de Vega.
1731. *Será lo que Dios quisiere*. Pedro Lanini Sagredo.
1731. *Primero soy yo*. Calderón.
1731. *Amparar al enemigo*. Solís.
1731. *Nunca mucho costó poco*. Ruiz de Alarcón.

Es el segundo título (ajeno) de *Los pechos privilegiados*. También hay una de igual título, de Lope, publicada en la parte XXII, Zaragoza, 1630, no reimpresa modernamente, y clasificada como dudosa por Morley y Bruerton.

1731. *El esclavo en grillos de oro*. Bances Candamo.

En representaciones valencianas del siglo XVIII dice *con grillos...* Una suelta que posee Moglia, Sevilla, Imprenta Real [siglo XVIII] titulada *en grillos...* dice en nota final: « Esta comedia está corregida por el legítimo original de su autor ».

1731. *La infeliz Aurora y* (*fineza acreditada*). Francisco de Leiva Rodríguez de Arellano.
1731. *Aspides hay basiliscos* (Z). Zamora.
1731 y 1791. *Amado y aborrecido*. ¿ *Amante y aborrecido* de Calderón ?

Irving A. Leonard en *HR*, 1940, VIII, pág. 107, se interroga sobre si será *Amante y aborrecido* de Calderón. En Valencia, en el siglo XVIII, según Juliá, *RFE*, 1933, XX, pág. 120, se representó una ópera *Amado y aborrecido*. También la pieza registrada en el libro índice del Archivo del teatro argentino (1815-1850) de Olaguer Feliú se titula *Amado y aborrecido*, de Calderón. Véase *BAE*, XVI, pág. 330, y *Líricos Castellanos*, t. VI, pág. 132.

1731. *Judas Macabeo*. Calderón.
1731. *Fieras afemina amor*. ¿ Cañizares ? ¿ Calderón ?
1731. *Hasta el fin nadie es dichoso*. Moreto.
1731. *Morir y disimular*. Montalbán.
1731. *Mentir y mudarse a un tiempo*. Diego y José de Figueroa y Córdoba.

Lorenz en *HR*, 1938, VI, pág. 328 dice que podría ser *La verdad sospechosa* la obra que se representó en Madrid en 1810, con el título *El mentiroso en la corte*, pero la edición de Madrid, Antonio Sanz, 1784, de la obra *Mentir y mudarse a un tiempo*, agrega al título *El mentiroso en la corte ;* de manera que cuando el *Diario* contemporáneo dice que se representó la

comedia de los hermanos Figueroa y Córdoba se debía referir a *Mentir y mudarse a un tiempo*. Ésta y la de Alarcón son diferentes, aunque los hermanos Figueroa y Córdoba imitaron libremente al dramaturgo mexicano, según Cotarelo, *BAE*, VI, pág. 187.

1731. *El amante más cruel*. Gonzalo de Ulloa y Sandoval.

Según La Barrera, y como aparece en *Escogidas*, XIII, debe agregarse *y la amistad ya difunta*. Medel también hace constar el agregado pero sin la palabra *ya*.

1731. *La obediencia laureada (y primer Carlos de Hungría)*. Lope de Vega.
1731. *El sitio de Bredá*. Calderón.
1731. *El casamiento en la muerte*. Lope de Vega.
1731. *Un gusto trae mil disgustos*. Montalbán.
1731. *El castigo del penséque*. Tirso de Molina.

Hay dos partes; la segunda es *Quien calla otorga* (Cotarelo, *Nueva Bib. Aut. Esp.*, IX, pág. xxxiii).

1731. *Al noble su sangre avisa*. Tomás Manuel de Paz.
1731. *El mejor amigo el muerto*. Belmonte Bermúdez, Rojas Zorrilla y Calderón.

Una edición suelta, que posee Moglia, s. l. n. a. [siglo xviii], dice: « De tres ingenios Primera jornada de Luis de Velmonte; segunda de don Francisco de Roxas; tercera de don Pedro Calderón ». La Barrera agrega a Calderón con dudas y amplía el título así: « y fortunas de don Juan de Castro ». Ver Hartzenbusch.

1731. *También la afrenta es veneno*. Vélez de Guevara, Coello y Rojas Zorrilla.
1731. *La inmunidad del sagrado*. Calderón.

En *Floresta de entremeses y rasgos del ocio*, Madrid, 1680, está publicado el entremés para este auto.

1731. *La púrpura de la rosa*. Calderón.

La obra agrega como calificación « zarzuela o representación musical » y en su loa se dice:

¿No miras cuanto se arriesga
en que cólera española
sufra toda una comedia
cantada?

Véase Menéndez y Pelayo *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, II, pág. 136.

1731. **Amor es más laberinto*. Sor Juana Inés de la Cruz y Juan de Guevara.

En el tomo II de las obras de Sor Juana, Barcelona, Joseph Llopis, 1693, se dice que « la segunda jornada es del licenciado don Juan de Guevara, ingenio conocido en la ciudad de México ».

1731. *El hijo de la piedra*. Matos.

Así se titula la primera parte, que es de Matos. La Barrera agrega : *San Félix de Cantalicio y segundo Pío V*, título que cita Cotarelo, *Nueva Bib. Aut. Esp.*, IX, pág. XVII, algo alterado según una suelta de 1756.

1731. *El catalán Serrallonga*. Coello, Rojas Zorrilla y Vélez de Guevara.

La Barrera agrega : *y bandos de Barcelona ;* pero en las últimas líneas de la obra consta :

> Desta suerte Serrallonga
> el capitán bandolero
> fin ha tenido.

Véase también Adams, *HR*, 1936, IV, pág. 346.

1731. *El alcalde de Zalamea*. Calderón.
1731. *Los bandos de Ravena* (*y fundación de la Camándula*). Matos.
1731. *Para con todos hermanos* (*para nosotros amantes, don Florisel de Niquea. Las aventuras de Grecia*). Montalbán.
1731. *El hombre de mayor fama*. Mira de Amescua.
1731. *Sufrir más por querer más*. Villaizán.
1731. *El negro más prodigioso*. Diamante.

Adams, *HR*, 1931, IV, pág. 351 dice que también es llamada *Las profecías del cielo siempre salen verdaderas*. El asunto parece ser el de *Santa Teodora*, comedia que Chorley se resiste a identificar con *El prodigio de Etiopia* como se había querido, y que Montesinos, *Teat. Ant. Esp.*, VIII, pág. 190 n° 1, Morley y Bruerton dudan que sea de Lope.

1731. *El príncipe villano*. Belmonte Bermúdez.

La Barrera menciona una edición suelta atribuída a « dos ingenios ». Ver Kincaid, *op. cit.*

1731. *La cruz en la sepultura* (*La devoción de la cruz*). Calderón.
1731. *El juramento ante Dios* (*y lealtad contra el amor*). Jacinto Cordero.
1731. *El pleito por la honra*. ¿ Lope de Vega ?
1731. * *Los empeños de una casa*. Sor Juana Inés de la Cruz.
1731. *Rendirse a la obligación*. Diego y José de Figueroa y Córdoba.
1731. *A Dios por razón de estado* (AS). Calderón.
1731. *La Iglesia sitiada* (AS). ¿ Calderón ?

Quien estima que es dudoso que sea de Calderón este auto es Valbuena Prat, *Los autos de Calderón*, en *RHi*, 1924, LXI, pág. 35.

1731. *A María el corazón* (AS). Calderón.
1731. *Los dos monarcas de Europa*. Bartolomé de Salazar y Luna.
1731. *No hay ser padre siendo rey*. Rojas Zorrilla.
1731. *Ni amor se libra de amor*. Calderón.

Cotarelo da éste como segundo título de *Psiquis y Cupido*.

1732. * *Los amantes de Antequera.* P. Miguel Carreño, S. J.

1743. * *Los méritos excesivos, aunque duermen, son atendidos* (Z). Sor, Estanislao y Alegría.

1753. *Bien vengas, mal, si vienes solo.* Calderón.

1753. *Dios hace justicia a todos.* Francisco de Villegas.

Medel menciona sendas obras de este título como de Juan de Villegas, Calderón y Lope. S. Morley y Bruerton, tienen dudas de que sea de Lope la que se le atribuye.

1753. *Más vale el hombre que el nombre.* Bances Candamo.

1753. *Las armas de la hermosura.* Calderón.

1753. *El jardín de Falerina.* Calderón.

De ser la de Calderón, es en dos actos; otra, de Rojas Zorrilla, Coello y Calderón se basa en la primera (véase Cotarelo, *BAE*, V, pág. 587). Hay también otra de Lope, perdida hoy. Véase Rennert y Castro, *Vida de Lope de Vega*, Indice. Hay también un auto de Calderón con el mismo título. Para discusiones de fecha ver *RFE*, 1942, XXVI, pág. 115.

1753. *Fuego de Dios en el querer bien.* Calderón.

1753. *La hija del aire.* Calderón.

1753. *La rueda de la fortuna.* Mira de Amescua.

1753 y 1792. *El asombro de Jerez, Juana la Rabicortona.* ¿Gabriel Suárez?

A éste le atribuye La Barrera *El asombro de Jerez y terror de Andalucía: don Agustín Florencio.* Y con sola la diferencia de *el guapo* por *don* también se la atribuye Juliá, *RFE*, 1933, XX, pág. 122. Efectivamente en la biblioteca del Oberlin College, de Oberlin, Ohio, según el catálogo publicado por Paul Patrick Rogers, 1940, hay, con el título dado por La Barrera «comedia famosa de Gabriel Suárez, vecino de Valencia. [Barcelona, Francisco Suriá y Burgada, n. d.]». En la misma colección está registrada una obra con igual título «de un ingenio», Valencia, viuda de Joseph de Orga, 1769, que el cataloguistador adjudica a Juan Pablo Fernández. La obra representada está atribuída «a un ingenio» por Adams en *HR*, 1936, IX, pág. 346; Lorenz, *HR*, 1938, VI, pág. 326, la menciona anónima; Leonard, 1940, VIII, *HR*, pág. 110, la atribuye a Suárez; Bosch, *Historia del teatro en Buenos Aires*, 1910, no indica autor; y Juliá, *loc. cit.*, con el agregado *La gitanilla de Xerés*, la atribuye a Cañizares porque en la Biblioteca pública de Toledo hay un ejemplar incluído en un tomo de obras reconocidamente de Cañizares.

176?. *El falso nuncio de Portugal.* Cañizares.

La Barrera dice, citando *El nuncio falso de Portugal*, que la mencionada en la parte XXXVI como de tres ingenios[1] es la atribuida a Calderón y Cañizares. La comedia atribuída a Cañizares, que consta suelta y no en colección, es la que aparece impresa como obra de un ingenio y es del

[1] Hay suelta de Sanz, 1750, con esta atribución.

mismo asunto y título que la de la parte XXXV (véase Cueto, *Historia crítica...*, I, p. 300 n a. Farinelli, *Hom. Menéndez Pidal*, I, 534 n menciona impresa en Lima la letra de la música que se canta en esta obra.

176?. *Celos, aun imaginados, conducen al precipicio (y mágico Diego de Triana)*. José Fernández de Bustamante.

Farinelli en *Hom. Menéndez Pidal*, I, pág. 534 n menciona impresa en Lima s. a. una letra de la música que se canta en esta comedia.

176?. *El defensor de su agravio*. Moreto.

Farinelli, en *Hom. Menéndez Pidal*, I, pág. 534 n, menciona impresa en Lima una letra de la música que se canta en esta comedia.

176?. *Los áspides de Cleopatra*. Rojas Zorrilla.

Según Merimée, *Spectacles...* pudo haber sido ésta la que en el repertorio de Juan Acacio figuraba en 1627 con el nombre de *Marco Antonio y Cleopatra*. Esta fué la primera comedia representada en el Nuevo Coliseo provisional de Buenos Aires el 11 de febrero de 1804 según se dice en *Memorias curiosas de Juan Manuel Berutti*, *RBN*, Buenos Aires, 1942, VI, pág. 342.

176?. *No puede ser guardar una mujer*. Moreto.

Una suelta del siglo XVIII que pertenece a este Instituto se titula *No puede ser*; pero termina :

> Para los que presumen
> que el guardar una mujer
> es fácil, con este aviso
> digan que no puede ser.

Se representó en 1700 en Tlaxcala, según Dorothy Schons, *HR*, 1940, VIII, pág. 140. Farinelli, *Hom. Menéndez Pidal*, I, pág. 534 n, menciona impresa en Lima, s. a., una letra de la música que se canta en esta comedia.

176?. *Afectos de odio y amor*. Calderón.

Juliá, *RFE*, 1933, XX, pág. 119, remite a Breymann, *Die Calderon Literatur*, págs. 44, 57 y 58, que dice que se ha publicado también con los títulos de *El alcaide en propia guarda*, *La guarda de sí mismo* y *El guardarse a sí mismo*. La Barrera da estos títulos como diferentes de *Afectos*; pero se pregunta si una suelta *s. l. n. a.*, [siglo XVIII] *El alcaide de sí mismo*, es de Calderón (con respecto a esta última hay una de Valencia, viuda de Joseph de Orga, 1764, atribuida a Calderón). Farinelli menciona como impresa en Lima s. a., una letra de la música que se canta en la comedia. Una loa menciona Sánchez Arjona en *El teatro en Sevilla*, Madrid, 1887, pág. 272, escrita por Alonso Martín Braones, sevillano « en huelga de una religiosa de Santa Inés de Sevilla, hija del duque de Alcalá ». Vease también R. Moglia, *RFH*, 1940, II, pág. 49.

176?. *Ser fino y no parecerlo.* Zamora.

Farinelli anota en *Hom. Menendez Pidal,* 1, pág. 535 n, que existe impresa en Lima, s. a., una letra de la música que se canta en esta comedia. No sabemos por qué Farinelli supone que esta comedia pueda ser *Fineza contra fineza* de Calderón.

176? y 1792. *El asombro de Francia, Marta la Romarantina.* Cañizares.

Hay hasta ocho partes, según Juliá, *RFE,* 1933, XX, pág. 122 n, sólo las dos primeras de Cañizares.

1767. *El mayor monstruo, los celos* (*y tetrarca de Jerusalén*). Calderón.

La Barrera anota *El mayor monstruo del mundo.*

1790. *Don Cosme el Toreador* (E).

Hay un entremés de Quiñones de Benavente, que no conocemos, *El toreador.*

1790. *No hay con la patria venganza. Y Temístocles en Persia.* Calderón.
1790. *El chico tartamudo y chico sordo* (T). Pablo Esteve.
1790. *El casado por fuerza* (S). Rafael García.
1790. *Los estafadores* (E). Rafael García.
1790. *Ecio triunfante en Roma.* Laserna.

Debe de ser Blas Laserna a quien Irving Leonard llama Blas de Laserna, músico; es autor de la música de *Idomeneo,* escena trágico lírica de Comella. *Ecio triunfante en Roma* debe ser la misma que *La entrada de Ecio en Roma,* representada en Valencia en el siglo XVIII varias veces. De Ramón de la Cruz hay versión de la obra de Metastasio *Ezio,* a cuyo asunto, al fin, habrá que referir la representación limeña. Véase también Juliá, *RFE,* 1935, XXII, pág. 420.

1790. *El viudo y las criadas* (T). Pablo Esteve.
1790. *El dómine Lucas.* Cañizares.

También hay una de igual título, de Lope; La Barrera cita una burlesca de Francisco Manuel de Melo.

1790. *Luto y fiesta* (E).
1790. *El corta caras* (E). Moreto.
1790. *La Magdalena cautiva.* Pablo Esteve.
1790. *Criado lerdo y ama loca* (E).
1790. *La dama presidente.* Leiva.
1790. *El ingenioso licenciado Farfulla* (E). Ramón de la Cruz.

Para Cotarelo, *Nueva Bib. Aut. Esp.,* XXVI, es una zarzuela en dos actos.

1790. *Al deshonor heredero vence el honor adquirido.* Manuel Fermín de Laviano.

Moratín, *Catálogo,* da este título, que parece más apropiado: *Al deshonor heredado vence el honor adquirido.* También así aparece en el *Índice del archivo del teatro argentino,* pág. 41.

1790. *La astucia y la criada* (E).

1790. *El valiente Campuzano (y cartuja la de Ronda*, agrega Leonard, *HR*, 1940, VIII, pág. 107). Zárate.

Fernando de Zárate (o Agustín, como lo llama Medel, confundiéndolo con el historiador) es el seudónimo de Antonio Henríquez Gómez.

1790. *La virtud consiste en medio. Pródigo y rico avariento.* Un ingenio.

Leonard, *loc. cit.*, atribuye esta obra a Mira de Amescua, siguiendo a La Barrera, quizá, que menciona como suya *El rico avariento*. Efectivamente, Cotarelo, en su estudio sobre Mira de Amescua, *BAE*, 1931, XVIII, pág. 85, menciona como de él una comedia así titulada. Hay una suelta: *La virtud consiste en medio. El pródigo y rico avariento.* Comedia nueva de un ingenio, Valencia, Viuda de Joseph de Orga, 1772, citada en *Oberlin College...*, de la cual dice Cotarelo en *Nueva Bib. Aut. Esp.*, IX, pág. XXVIII, que es refundición de la de Tirso *Tanto es lo de más como lo de menos.*

1790. *Boni boni.* (E).

1790. *Los enamorados celosos.* Goldoni.

La Barrera cita una anónima. Es la misma que *Caprichos de amor y celos*, que Moratín y Salvá adjudican a Fermín del Rey, los sigue Spell, *HR*, 1933, I, pág. 60. Véase mejor, Paul Patrick Rogers, *Goldoni in Spain*, 1941.

1791. * *Trajes y gastos de Lima.*

1791. * *El donado más dichoso, beato Martín de Porres.*

1791. *El Mustafá.* José Concha, según Moratín.

De Ramón de la Cruz hay un *Mustafá triunfante*, comedia heroica en tres actos estrenada en Madrid en 1770 (véase Cotarelo, *Sainetes de Ramón de la Cruz, Nueva Bib. Aut. Esp.*, XXIII, pág. XL).

1791. *Cual es el mayor aprecio del descuido de una dama* (*La jarretiera de Inglaterra o el mayor aprecio del descuido de una dama*). Bances Candamo.

1791. *La Eugenia.* Ramón de la Cruz.

1791. *El robo de Elena.* Monroy.

La Barrera cita, además, una burlesca.

1791. *El hechizado por fuerza.* Zamora.

1791. *Las cuatro naciones y portugués enamorado.* Goldoni.

Leonard, *loc. cit.*, dice que es traducción de Valladares y Sotomayor. Moratín registra, entre las de este autor, *Las cuatro naciones y la viuda sutil*. Véase Rogers, *op. cit.*, pág. 95.

1791. *La más heroica piedad.* Matos.

Leonard, *loc. cit.*, agrega *más noblemente pagada*. Lorenz, en *HR*, 1938, VI, pág. 328 aduce la atribución de Mesoneros Romanos a Matos, y

de Salvá a Moncín. *La más heroica piedad más noblemente pagada y el elector de Sajonia* la menciona Moratín entre las de Moncín. La Barrera agrega al título que damos *la más heroica fineza y fortuna de Isabela* y la atribuye a los hermanos Figueroa y Córdoba y a Matos, de acuerdo con *Escogidas* XXXIII. Narciso Díaz de Escovar en *RBAM*, 1910, XIV, pág. 464, dice que el manuscrito está firmado solamente por Matos.

1791. *Héctor y Aquiles*. Monroy.

1791. *Lo que va de cetro a cetro y crueldad de Inglaterra*. Pablo Rodríguez Osorio.

La Barrera cita también una de Cañizares.

1791. *La exaltación de la Cruz*. Calderón.

En Medel y La Barrera tiene este título, en vez de *La devoción*. El de la representación agrega *Santa*.

1791. *El gran emperador Alberto 1°*. Valladares y Sotomayor.

Leonard, *loc. cit.*, dice *grande* en lugar de *gran* y agrega *la Belina*. El título, tomado de Moratín, es *El emperador Alberto o la Adelina*, primera y segunda parte. Esta obra hay que referirla a la estrenada en París en 1775 *Albert 1er ou Adeline*, de Le Blanc de Guillet.

1791. *La tía y la sobrina* (T). Villaviciosa. ¿ Moreto ?

1791. *El lucero de Madrid* (*San Isidro labrador*). Zamora.

Con el solo título de *El lucero de Madrid*, cita La Barrera una de dos ingenios ; con el agregado *Nuestra señora de Atocha*, una de Lanini. En *Oberlin College...* se cita una suelta de 1765, imp. Viuda de Joseph de Orga, *El lucero de Madrid y divino labrador San Isidro*.

1791. *El filósofo casado*. Destouches ; traducida por Iriarte.

Es traducción de la obra de Néricault Destouches estrenada en la Comedia francesa en 1727. Ver otros datos también en *Iriarte y su época*, de Cotarelo.

1791. *La destrucción de Troya*. Monroy.

Hay un entremés, mal atribuído a Góngora, *La destruición de Troya*, impreso en 1647.

1791. *Las Teresas* (E). Moreto.

Leonard *ibid.*, pág. 112 dice : 1ª parte.

1791. *Hernán Cortés triunfante en Tlaxcala*. Cordero.

La Barrera cita sin el *Hernán*.

1791. *El Job de las mujeres, Santa Isabel, Reina de Hungría*. Matos.

Medel menciona una de Matos y otra de Calderón.

1791. *El amigo más ingrato por la ambición (y yerro del entendido)*. Leonard, *loc. cit.*, pág. 108.

Sólo con el nombre de *El yerro del entendido* la registra La Barrera.

1791. *El custodio de Hungría* (*San Juan Capistrano*). Zamora.
1791. *El rayo de Andalucía (y genízaro de España)*. Cubillo de Aragón.

Leonard, *op. cit.*, pág. 108, dice que se representaron las dos partes en 1791. Según Cotarelo, *BAE*, 1916, III, pág. 268, el autor llamó *El rayo de Andalucía* a la primera parte y *El rayo de Andalucía y genízaro de España* a la segunda.

1791. *La batalla de las Navas (y el rey don Alfonso el Bueno)*. Lanini.
1791. *El mágico de Salerno* (*Pedro Vayallarde*). Salvo y Vela.

Hay cinco partes con este título; una sexta con el de *El mágico de Salerno y espíritu foleto o también la magia se hereda*. Leonard, *loc. cit.*, dice que las cinco partes se representaron.

1791. *El rosario perseguido*. ¿Moreto?

Está atribuída a Moreto en el manuscrito y en ediciones sueltas. Sin embargo, Ruth Lee Kennedy, *loc. cit.*, concluye después de examinarla: «Certainly the play is not Moreto's». Véase también, *HR*, 1936, IV, pág. 329.

1791. *El fénix español, San Lorenzo mártir*. Lozano.
1791. *El ángel de las escuelas, santo Tomás de Aquino*. Lanini.
1791. *El sol de España en su oriente y toledano Moisés*. Laviano.
1791. *Las cadenas del demonio*. Calderón.
1791. *Las víctimas del amor* (*Ana y Sindham*). Zavala.

Ni La Barrera ni Medel mencionan esta obra y sí Moratín que agrega el segundo título.

1791. *Sólo el piadoso es mi hijo*. Matos, Sebastián de Villaviciosa y Francisco de Avellaneda.
1791. *La Jacoba*. Juan Francisco Comella.
1791. *El hospital de amor*. Torres Villarroel.

El título que mencionan La Barrera y Moratín es *El hospital en que cura amor, de amor las locuras*. En el *Diccionario enciclopédico de la Lengua Castellana* figura, entre las obras de Valdivieso, un auto *El hospital de amor*.

1791 y 1792. *El ángel lego y pastor* (*San Pascual Bailón*). Antonio Pablo Fernández.

La Barrera menciona un *San Pascual Bailón* de Paulino Homedes. Medel lo mismo, y otro del licenciado Ginés Campillo.

1792. *Por acrisolar su honor competidor hijo y padre.* Cañizares.

La Barrera agrega *A lo que obliga el honor y duelo contra su padre.*

1792. *No hay plazo que no se cumpla di deuda que no se pague.* ¿Zamora?

Véase antes *No hay plazo que no se llegue ni deuda que no se pague.*

1792. *En el mayor imposible nadie pierda la esperanza.* ¿Moreto?

La Barrera la da con interrogante. Ruth Lec Kennedy, *ibid.*, no cree que sea de Moreto. También está atribuída a Lemus. Véase además *HR,* 1933, I, pág. 356, y IX, 1941, pág. 132 n.

1792. *La toma de Sevilla [por el santo rey don Fernando].* (*Mentir con honra y conquista de Sevilla*). Cristóbal de Morales.

Puigblanch en *Opúsculos gramáticos atíricos,* I, pág. VIII dice que la obra es satírica.

1792. *El castigo de la miseria.* Juan de la Hoz y Mota.

Hay otra de Cañizares con igual título .Adams en *HR,* 1936, IV, pág. 346, al mencionar las representaciones de esta obra en Madrid entre 1821 y 1824 dice que *El castigo en la miseria* es refundición de Cañizares. También existe un arreglo « al arte, con acierto y mucha felicidad en la imitación del estilo» hecho por Pascual Rodríguez de Arellano, según se ve por una petición de éste a Carlos IV. Véase *RFE,* 1923, X, pág. 291. Maruján en su *Ovillo en que se devanan las quebradizas especies...* al criticar a Cañizares menciona así sus obras :

Castigo de miserias, las *Espinas*
Dómine Lucas, Actas Agustinas,
Montañés en la corte, y mil trovadas
de la tela de Lope están cortadas.

Véase Cueto, *Historia crítica...* I, pág. 300.

1792. *La venganza en el despeño y tirano de Navarra* (*Alfonso de Navarra*). Matos.

1792. *El gran cardenal de España Fray Francisco Ximénez de Cisneros.*

El manuscrito 17042 Bibl. Nac. de Madrid, dice : « De don Juan Bautista Diamante y don Pedro Lanini Sagredo. Primera parte, 1699 ». La segunda parte, manuscrito 15693 y con el título de *Comedia de fray Francisco Ximénez de Cisneros,* con letra moderna dice : « De Diamante » (Cotarelo, *BAE,* 1916, III, pág. 463). Debe ser ésta la que La Barrera menciona como de « un ingenio ». La obra que nos ocupa debe de ser la misma que anota Dorothy Schons, *HR,* 1940, VIII, pág. 140, *El gran cardenal Francisco Ximénez,* representada en Méjico, 1677. Véase también pág. 318. Otras noticias pueden verse en Restori, *Piezas con títulos de comedias,* pág. 39 n.

1792. *El delincuente honrado.* Jovellanos.

1792. *A cada paso un peligro.* Diego y José de Figueroa y Córdoba.

1792. *El vinatero de Madrid*. Valladares y Sotomayor.
1792. *Luis XIV el Grande*. Comella.
1792. *El Demofonte*. Díaz Sirigo.

Moratín menciona una tragedia con este título de Ignacio García Malo. Otros traductores de esta tragedia de Metastasio se podrían mencionar y también anotar traducciones anónimas.

1793. *El demonio en la mujer y rey ángel de Sicilia* (*y diablo de Palermo*). Mojica.
1793. *La conquista de Granada* (*La toma de Granada*). Maestro Antonio Fajardo y Acevedo.

También hay una de Layusa *Católica Belona y conquista de Granada y La conquista de Granada y triunfo del Ave María*, quizá de Rosete Niño según Adams, *HR*, 1936, VIII, pág. 354.

1793. *Ingenio y representante. San Ginés y San Claudio*. Ripoll.
1793. *El defensor de su agravio*. Moreto.

Guillermo Lohmann Villena y Raúl Moglia.

SOBRE LA MÚSICA TRADICIONAL ESPAÑOLA [1]

Las primeras colecciones de cantos tradicionales hechas con criterio de folklorista [2] recogen las poesías disociadas de la música con que se cantan, aunque ambas sean, en la ejecución tradicional, un todo único, cuyas partes musical y poética pueden recorrer caminos distintos asociándose a otros textos y melodías, pero que sólo se manifiestan, tradicionalmente, unidas. No hablamos aquí de las apariciones esporádicas que textos y músicas tradicionales han hecho en la producción culta, como aquéllas a que se refiere Dámaso Alonso en la introducción de su *Poesía de la Edad Media y poesía de tipo tradicional* [3]; ni del papel de la vena popular en los comienzos de las literaturas modernas, de tan difícil discriminación en ciertos casos [4]; sino de las recopilaciones intencionales de cantos tradicionales. Existen antiguos ejemplos del caso opuesto al general, que da preferencia al texto poético; así, la colección de canciones galesas del Rev. Patrick Macdonald (1784), la más antigua de la región occidental de Gran Bretaña y una de las más viejas de Europa, que comprende alrededor de doscientas melodías, muchas con bajos para acompañamiento al piano, sin más texto que los títulos de las poesías tradicionales con que se cantaban [5].

A pesar de esa doble posibilidad (y realidad) de divorcio entre música y texto tradicionales, lo que dice Entwistle respecto de las canciones narrati-

[1] A propósito de *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*, de Kurt Schindler, Hispanic Institute in the United States, Nueva York, 1941.

[2] Puede verse una lista bastante completa de ellas en Raffaele Corso, *Folklore*, Roma, 1923, págs. 6-10, o, con carácter exhaustivo, y refiriéndose exclusivamente a las canciones italianas, págs. 85-88. Una bibliografía algo envejecida, orientada hacia las colecciones musicales, puede verse en Pierre Aubry, *Esquisse d'une bibliographie de la chanson populaire hors de France*, en la *Revue Musicale*, 1904, IV.

[3] Véanse las págs. 10-11 de la edición de Buenos Aires, Editorial Losada, 1942.

[4] Véase, para Francia, uno de los más interesantes, Chaytor, *The troubadours*, Cambridge, 1912, págs. 8-9, o William James Entwistle, *European balladry*, Oxford, 1939, págs. 132 y sigs. Un intento semejante de apreciación del material tradicional, pero en el terreno puramente musical, es el libro de Julien Tiersot, *Histoire de la chanson populaire en France*, París, 1889.

[5] Los ingleses son los más antiguos colectores europeos de música tradicional: así, la *Ancient British Music*, de Parry y Williams, data de 1742; los *Aires irlandeses*, de Burke Thumoth, de 1720; la colección de Edward Jones, de 1794.

vas, en esa especie de álgebra del folklore que es su *European balladry*, es verdadero para toda canción tradicional: « ... Porque las palabras implican melodías... y sabemos que una balada no podría tener existencia tradicional sin una melodía que auxiliara su transmisión, aunque no fuera ésta obligatoriamente una sola y única melodía » (pág. 41). Y además de señalar la importancia migratoria de las melodías en zonas limítrofes donde los textos no son inteligibles a la totalidad de una población bilingüe (como en Piamonte y en Cataluña, zonas de penetración de la canción tradicional francesa), subraya la influencia de la música sobre los textos literarios: « Tanto en Francia como en España, y hasta cierto punto en Alemania, parece haber habido un paso de melodías compuestas para dísticos a melodías para cuartetas, lo que ha llevado a preferir esta última forma para los textos » [1] (pág. 42). Y termina (pág. 55): « El objeto de este capítulo [*Melodías*] ... es mostrar que el estudio de las melodías es un agregado indispensable para el examen de la forma y dispersión de las canciones tradicionales narrativas. » Evidentemente, es imposible plantear los dos problemas folklóricos fundamentales de esta rama (el origen y la dispersión de la canción tradicional) sin considerar también el aspecto musical de las canciones. Pero la realidad histórica de los estudios de folklore es diferente, y es altamente ilustrativo a este respecto considerar el desarrollo de este capítulo del folklore en Francia, donde alcanzó su máxima altura a fines del siglo pasado, porque aunque superado ya en otros países, el estudio de la canción tradicional ha seguido en ellos trayectorias paralelas, según veremos después en España.

En Francia es Gérard de Nerval el primero en ocuparse expresamente de las canciones populares [2], « que publicó repetidamente en sus libros, cons-

[1] En las págs. 50-51 examina la cuestión del metro de los romances viejos (¿ 8 ó 16 sílabas ?) apoyándose en documentos de carácter musical. Sobre esta cuestión, v. el trabajo de S. Griswold Morley, *Are the Spanish romances written in quatrains ?*, en *RRQ*, 1916. Morley confirma con sus investigaciones la afirmación de Andrés Bello: los romances se escribieron en series indefinidas, como *laisses* o *tirades*, hasta fines del siglo XVI, en que se hizo frecuente dividirlos en cuartetas octosilábicas; hasta principios de aquel siglo, además, predominó en la escritura el verso largo, de alrededor de 16 sílabas, sobre el corto de alrededor de 8.

[2] Adoptamos aquí la denominación « popular », más corriente en Francia que « tradicional », a pesar de la acertada diferenciación que hace de los dos términos Menéndez Pidal en su *Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española*, conferencia incluída en *Los romances de América y otros estudios*, Buenos Aires, 2ª ed., 1941, págs. 52-95, y especialmente 73 y 77-78.

Sobre la creación colectiva de la canción tradicional puede verse también J. Meier, *Kunstlieder in Volksmunde*, 1906 (brevemente analizada en Charles Nef, *Histoire de la musique*, París, 1931, pág. 57) que ejemplifica con casos de origen culto entrados a la corriente tradicional, y tratados como material tradicional, con la constante re-creación de rigor. Quizás la más vieja mención de este proceso sea la del Conde Nigra: « La primera redacción de una canción sólo puede, ciertamente, ser obra individual, todo lo más obra de un coro. Pero esta canción, luego, continuamente la reelaboran muchos, y por eso en este

tituyendo así, de hecho, la primera colección de poesías populares francesas que se haya impreso »[1]. Nerval, aunque sólo cite (a veces fragmentariamente) los textos literarios, no deja de reconocer la importancia de la parte musical (« La casa de mi tío estaba llena de voces melodiosas, y aquellas de las sirvientas que nos habían seguido a París cantaban todo el día las alegres canciones de su juventud, *cuyos airès, desgraciadamente, no puedo citar.* ») y llama a sus apuntes « estas citas tan incompletas, tan difíciles de hacer entender sin la música y sin la poesía de los lugares y ocasiones... »[2]. Bugeaud, en 1865, es el primero (nos dice Tiersot en sus notas al *Romancéro* de Doncieux) y casi el único en colocar la música de una canción tradicional en el mismo plano de interés folklórico que el texto. En general, los folkloristas de la escuela francesa (Rolland, Sébillot, Bladé, Puymaigre, Tarbé, Damase Arbeaud, etc.) se dedican a recoger todas las variantes literarias posibles de una canción (cuando no dan versiones eclécticas compuestas con todas las conocidas, como Doncieux en su *Romancéro populairè de la France*, obra póstuma, con introducción, notas y melodías transcritas por Julien Tiersot, París, 1904), dando a veces, en apéndice, una o dos melodías. Paralela y separadamente, una serie de compositores y musicógrafos (Weckerlin, Bourgault-Ducoudray, Charles Bordes, D'Indy), en ocasiones colectores directos, se desentienden casi siempre de la parte literaria, que publican a veces trunca, mientras cuidan con criterio generalmente hedonístico de la parte musical[3], a menudo para exclusivo lucimiento de su habilidad armonizadora. Continúan esta línea algunos compositores como Chabrier, Déodat de Séverac (que a veces recoge por sí mismo algunas melodías), Vuillermoz, o Ravel (con una sola melodía tradicional francesa contra catorce extranjeras)[4], que son ya exclusivos armonizadores de material

sentido puede decirse que la canción popular es obra colectiva » (*La poesia popolare italiana*, en *Canti popolari del Piemonte*, 1888, citado en *Maggio della Defensa*, de V. de Robertis, *Rivista Musicale Italiana*, vol. XXVII, año 1920, pág. 112).

[1] J. Tiersot, *La chanson populaire*, conferencia dictada el 18 de febrero de 1911, y publicada en el *Journal de l'Université des Annales*, tomo II, nos 14 y sigs., pág. 51 del nº 14.

[2] Gérard de Nerval, *Chansons et légendes du Valois*, escrito en 1842 e incluído luego en *Les filles du feu*, libro publicado en 1854. Citamos por la edición de Hilsum, 1931 (págs. 56-57 y 66), conforme a la original.

[3] Así Tiersot (*Chansons populaires des Alpes françaises*, 1903) : « Una canción popular no es nada sin la melodía : un pájaro sin alas, un cuerpo sin alma », o Weckerlin : « Una canción popular sin su música es coja ».

[4] La canción francesa, del Limousin, tomada de una publicación de la Schola Cantorum, es la segunda de los *Chants populaires*, 1910 ; las otras son : *espagnole, italienne, hébraïque, écossaise, flamande* y *russe*, las tres últimas todavía inéditas, del mismo « recueil » ; las *Cinq mélodies populaires grecques*, 1907, y *Deux mélodies hébraïques*, 1914. Cf. el catálogo de las obras de Ravel, págs. 259 sigs. del *Ravel* de Roland-Manuel, éd. de la *Revue Critique*, 1938. Otra melodía griega, inédita, *Tripatos*, que no figura en este catálogo, fué publicada en apéndice en el número de *La Revue Musicale* consagrado a Ravel (diciembre de 1938.)

popular; estamos ya lejos del folklore. No se ha realizado aún en Francia una obra comparable al *Deutscher Liederhort* de Erk y Böhme (Leipzig, 1893-95) o el *Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien*, de J. Meier (Berlín-Leipzig, 1935 sigs., aún en curso de publicación), cuyo detallado elogio puede hallarse en Entwistle, *l. c.*, pág. 42 nota 1, y 388 nota *i*, o el cancionero de Schindler que luego analizaré [1].

En España la desproporción entre las colecciones folklóricas literarias y las musicales, mucho más tardías, es aún mayor; y puede apreciarse esta desproporción en las de romances, la mayor parte de los cuales continúa la tradición de los cancioneros del siglo XVI: las que registra Menéndez y Pelayo en el tomo X de su *Antología de poetas castellanos*, tercero de la sección dedicada a romances, o no tienen música, como la de Juan Menéndez Pidal, aunque se diga *Colección de los viejos romances que se cantan por los asturianos*... (así como también carece de ella algún romance rotulado «Romance cantado», de los aparecidos en el *Folklore Andaluz*, órgano de la Sociedad del mismo nombre, Sevilla, 1882 a 1883) o, las menos, agregan melodías en los apéndices, como las colecciones similares, más o menos contemporáneas, de folkloristas franceses. Tal es el caso de la de Pelayo Briz, el de los *Cantos populares españoles* de Rodríguez Marín, con cuarenta y cinco melodías (tres de romances) para cuatro apretados tomos de cantares, o el del *Romancerillo catalán* de Milá y Fontanals (véase Pedrell, *Cancionero*, donde se publican seis melodías de este *Romancerillo*, «rectificadas algunas por inexperiencias del músico que le tocó en suerte al buen Milá»: tomo II, pág. 25; en cuanto a Pelayo Briz, véase *ibid.*, tomo I, págs. 15 sigs.). Tampoco traen música, entre las colecciones posteriores a la *Antología* de Menéndez y Pelayo, los romances pertenecientes a varias regiones de Castilla publicados por Narciso Alonso Cortés en la *RHi*, 1920, L, págs. 198 y sigs., ni el *Romancerillo de Entrepeñas y Villar de los Pisones*, por Carolina Poncet y Cárdenas, en *RHi*, 1923, LVII, ni el *Romancero popular de la montaña*, de J. M. de Cossío y Tomás Maza Solano, I, Santander, 1933, ni el *Cancionero popular murciano* de Alberto Ercilla, ni la hay en *Del folklore asturiano*, por Aurelio de Llano Roza de Ampudia, Madrid, 1920; y con respecto a los romances de Portugal, el Brasil y las islas de lengua portuguesa, pueden considerarse la copiosa bibliografía de Menéndez y Pelayo (*Antología*, tomo X, págs. 20-22) y las contribuciones sucesivas, muchas de las cuales, como la de Consiglieri Pedroso en *RHi*, 1902, IX, págs. 455-67, van también sin música. En Oriente, además de lo citado por Menéndez y Pelayo en su *Antología* (1900) y de lo que agrega Menéndez Pidal en su *Romancero judío español* (1906-7), tenemos el

[1] Igual parquedad en lo musical desmerece el excelente libro de G. Cocchiara, *L'anima del popolo italiano nei suoi canti*, Milano, 1929, que incluye unas pocas melodías al final de la obra.

Romancero judeo-español, de Rodolfo Gil, Madrid, 1911, obras todas sin música [1]. Y para América, además del estudio de Menéndez Pidal (1906) y la contribución de Pedro Henríquez Ureña y Bertram D. Wolfe al *Homenaje a Menéndez Pidal*, III, puede encontrarse, acompañando textos tradicionales de California, una lista de veintiún títulos y addenda en el trabajo de Aurelio M. Espinosa, en el tomo I del mismo *Homenaje*, págs. 299 a 313. Todos ellos sin música, o con escasísima alguno, sin contar las contribuciones peninsulares inéditas al futuro *Romancero* de Menéndez Pidal (véase *Esfoyaza de cantares asturianos*, de Aurelio de Roza Llano de Ampudia, Oviedo, 1924, págs. VIII-IX, o *A folklore expedition to Spain*, por Aurelio M. Espinosa, en *JAF*, 1921, XXXIV, págs. 132 y sigs.), cuya procedencia hace suponer su carencia de melodías.

Ilustrativo en el caso de la *Flor nueva de romances viejos*, de Menéndez Pidal (en la edición de Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1938), obra no estrictamente folklórica, donde, de los ocho ejemplos musicales para textos literarios tradicionales varias veces más numerosos, tres corresponden a autores del siglo XVI, y sólo cinco, recogidos por Eduardo Martínez Torner, son tradicionales. Algunos otros con su música pueden encontrarse en cancioneros regionales como el de Rafael Calleja (Santander), y los de Bonifacio Gil García (Extremadura), Dámaso Ledesma (Salamanca), N. Amandós (Teruel), Federico Olmeda (Burgos), Sara Llorens de Serra (Pineda, la de Barcelona), Verdú (Murcia), Ercilla (Vizcaya), o en obras de folklore infantil como el *Cancionero* de María Rodrigo y Helena Fortún ; y en varias obras de Martínez Torner : *Cancionero asturiano; La canción tradicional española* (en *Folklore y Costumbres de España*, II, 2ª edición, Barcelona, 1942, con bibliografía : hay algún descuido en los ejemplos) ; *Cancionero musical* (Biblioteca del Estudiante, III, Madrid, 1928) ; *El folklore en la escuela, Cuadernos de trabajo : metodología del canto y la música*, y aun en las *Indicaciones prácticas...*, en *RFE*, 1923, X, págs. 389-394, con una media docena de ejemplos. Aparte de la mayor o menor proporción de música de romances, nunca muy crecida, hay diversos grados de solvencia folklórica en estos cancioneros, llenos algunos a veces de los objetos más dispares, como canciones de procedencia culta y hasta fotografías típicas (que comprenden la del jurado que premió el tal cancionero) y otros de la importancia científica del monumental *Cançoner popular de Catalunya* publicado por Higinio Anglés, la más alta figura entre los musicólogos de España.

[1] Manuel L. Ortega (*Los hebreos en Marruecos*, Madrid Ediciones Nuestra Raza, 1934, págs. 210 a 236) recoge 22 romances con su música, tomados « de la copiosa colección que posee, recogida con paciencia benedictina de labios de las viejas hebreas de los mel-lah marroquíes... el músico mayor militar don Antonio Bustelo ».

Pueden encontrarse también ejemplos musicales de romances en *Romance y corrido*, de Vicente T. Mendoza (ed. de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1939), que incluye en facsímil cuatro romances de los Balcanes recogidos y armonizados por Manuel Manrique de Lara: están probablemente tomados (Mendoza no hace declaración alguna al respecto) de la inencontrable colección de Manrique de Lara, publicada hacia 1920. Es particularmente interesante la sección de romances tradicionales en México, muchos con su música, y una de las más amplias publicadas en América; no así los romances españoles (en su sección particular e intercalados con los mejicanos), de diversa y hasta dudosa procedencia: la bibliografía alberga obras como el *Romancero castellano al alcance de los jóvenes*, de Juan Palau Vera, Barcelona, 1913; el de Santullano (edición de M. Aguilar), que nada agrega a la bibliografía clásica; los *Cien romances escogidos*, de Solalinde, de texto a veces descuidado («ejercía» por «ejarcia», en el *Romance del Conde Arnaldos*), que contribuyen con una sola melodía (la del romance «De Francia partió la niña») sin documentación alguna; o el *Romancero español y morisco* (editorial Prometeo, Valencia, sin fecha). La parte expositiva incluye canciones cultas (inútiles, folklóricamente hablando) tomadas del *Cancionero de los siglos XV y XVI*, publicado por Francisco Asenjo Barbieri en 1890 (graciosamente citado como *Cancionero de Palacio*, 1550) y obras de laudistas, si bien algunas de raíz tradicional, producto ya de una labor culta y no tradicionales bajo esta forma. Una canción de laudistas figura en la página 301, con el nº 71 (*Del incendio de Roma*) y la indicación «Música popular española en el siglo XVI. J. Aroca. — Romance viejo de autor anónimo»; y es el romance *Mira Nero de Tarpeya*, de Juan Bermudo, publicado en *Romances y villancicos españoles del siglo XVI*, de Jesús Bal y Gay, página 17, y en el *Cancionero* de Pedrell, 3ª parte, nº 63. Además de la reprobable inclusión (ya veremos más adelante por qué) de textos de las *Cuarenta canciones armonizadas*, de Martínez Torner, dos de los tres romances catalanes que publica (el nº 46, «de una gran originalidad», y el nº 47, «de un sabor caballeresco», ambos tomados de Martínez Torner: el primero de las *Cuarenta canciones* y el otro del *Cancionero musical*) son ejemplos de canciones específicamente francesas en una zona de contaminación folklórica como es Cataluña (el tercer romance es apenas una copla): *Els tres tambors*, el «caballeresco», es un perfecto espécimen de la canción, popular en toda Francia, *Joli Tambour*, y el «de gran originalidad» es una versión muy completa de *Les métamorphoses*, corriente en Francia y en el Canadá; y ninguno de los dos es romance: *Los tres tambores* cambia de asonancia y *Las metamorfosis* son coplas de cuatro versos encadenadas, repitiendo los dos primeros de cada una, con variantes, los dos últimos de la copla anterior, forma muy común en las canciones tradicionales francesas. Ni explica tampoco Mendoza cómo la melodía del romance del *Rey Don Ramiro*, página 244, tomada de la *Encyclopédie* de Lavignac, sea una de las

más populares para cantar la *danza prima;* se encuentra en Pedrell, nº 288 [1], bajo esta forma.

Como puede verse por la rápida enumeración de colecciones regionales españolas de música tradicional que antecede, la única obra que puede compararse, en fama merecida y en amplitud geográfica, con el cancionero de Schindler, es el *Cancionero musical popular español* de Felipe Pedrell, « que por ser el primero [« el primer intento de cancionero popular general español »] es necesariamente incompleto y de segunda mano » [2]. No es de considerar dentro de este plano el breve *Cancionero musical popular español* de Rodolfo Halffter (publicado en México en 1939), delicioso de contenido y de selección difícilmente mejorable, pero cuyas treinta y dos canciones pertenecen, en su casi totalidad, a colecciones anteriores, con ligeras variantes (de lo cual nos advierte el mismo Halffter en la nota preliminar, págs. 5-6), que no alcanzan a darle una fisonomía folklórica propia : así, por ejemplo, la de páginas 48-49 es la canción nº 199 de Pedrell (véase más adelante, donde se transcriben ambas) ; la *copla bailable* (págs. 36-37) es el 301 de Pedrell ; las dos coplas de columpio de págs. 52-53 son en Pedrell los nºs 197 y 198, expurgado este último de regionalismos, lo que no es, como las modificaciones de la línea melódica, de estricto carácter folklórico, salvo provenir estas rectificaciones de una audición diferente ; y esta segunda copla es casi idéntica al nº 44 de Rodríguez Marín. De este cancionero provienen también la nana de págs. 62-63 que en Rodríguez Marín es la nº 3 (tomo V, pág. 108) y que en Halffter aparece con la tonalidad (mejor aún : en el modo) que corresponde, corrigiendo la errónea del colector original ; las seguidillas murcianas de págs. 54-55 figuran también en Rodríguez Marín, nº 32, con otro texto [3]. En suma, es ésta una colección sumamente agradable, cuidada en las transcripciones musicales y de un material inmejorable, desde el punto de vista artístico, por la calidad de su contenido ; pero su mayor mérito reside en la selección, y no en el aporte de nuevos textos o nuevas versiones : no es en manera alguna comparable con el *Cancionero* de Pedrell, único antecedente del de Schindler.

[1] Esta alternancia, muy común en canciones de idéntica forma métrica como los romances, no significa de manera alguna falta de autenticidad en una o en las dos versiones (recogidas la una por Rafael Mitjana y la otra por Anselmo González del Valle) sino de información en Mendoza, al ignorar una de las melodías asturianas más comunes.

[2] Federico de Onís, Introducción al *Cancionero* de Schindler, págs. xxv-xxvi.

[3] Las seguidillas son idénticas al nº 2 (*Seguidilla murciana*) de las *Siete canciones populares españolas*, de Manuel de Falla, Max Eschig ed., 1914 ; la *Nana*, quinta de esa serie, tiene un esqueleto melódico muy semejante a la de Halffter-Rodríguez Marín, aunque Roland-Manuel (*Manuel de Falla, Cahiers d'art*, 1930, pág. 38) sospeche « ...sin osar afirmarlo, que la *jota*, la *Nana* y quizás el *Polo* nos traen menos el eco fiel de la voz popular que el producto refinado de una exquisita alquimia, y que ese acento real, más verosímil que la verdad, nos hace víctimas de una secreta impostura... »

El *Cancionero* de Pedrell consta de cuatro tomos de canciones, destinados los dos últimos a rastrear en la producción culta española antigua aspectos y modos populares ; y, si bien sumamente útiles por el número y calidad de las piezas incluídas, algunas reelaboradas por el transcriptor, no interesan en modo directo al folklorista. La colección lleva abundantes ensayos, algo distantes a veces del cuerpo de la obra, y abundantes notas explicativas ; pueden hacérsele numerosos y justificados reparos. Es el primero su plan, que no corresponde a la realidad de la música tradicional española, y, siendo más intelectual que realista, es más inteligente que musical y atiende siempre más al contenido del texto que a la materia musical misma, tan entrañablemente unida a la forma de la poesía. Se producirían en él inmediatos conflictos si una melodía de romance religioso, por ejemplo, se cantara con un romance profano, o si una copla de oficio se utilizara para un texto relativo a faenas agrícolas ; y esto sin ocuparnos de los caprichosos acoplamientos de textos que ocurren a veces y que harían inclasificable una copla : de donde otro reparo, de perogrullesco buen sentido : es peligroso clasificar lo que todavía no se conoce bien (así sucede con casi todo el material de los cantares tradicionales españoles, insuficientemente recogido aún). Y puede seguirse. ¿ Y qué incluir, en la primera parte (*El canto popular en la vida doméstica*), las secciones segunda (*lalás*) y tercera (*rimas infantiles*) para luego declarar que las primeras son interesantes sólo rítmicamente, y remitir para las segundas a la *Colección* de Rodríguez Marín, sin dar el menor ejemplo de ninguna de las dos, y sin que haya además una definida demarcación entre ellas? Es también un inútil bizantinismo la creación de dos subsecciones en la sección 6ª : una para las *canciones de faenas agrícolas* y otra para las *canciones de faenas agrícolas complementarias;* y son las primeras « arar, segar, podar, trillar, aventar, deshojar, espadar o peinar cáñamo, *etc.* », y las complementarias « trasegar, esquilar, desgranar, desembajar, desvainar, desvanar, *etc.* ». El apartado D de la sección séptima nos lleva a considerar uno de los más importantes yerros de esta colección : lo componen las cantigas de Santa María, y contiene exclusivamente cuatro del Rey Alfonso el Sabio. Aun reconociéndolas como legítimas [1], y

[1] « Soriano Fuertes, en su *Historia*, publicó una melodía como cantiga cuya letra dice que es : *Quen na Virgen gloriosa esperanza muy grand a*, a saber, la cantiga CCLVI. En realidad la melodía del manuscrito nada tiene que ver con la de Soriano Fuertes. Pedrell, fiándose quizá de Soriano, la publicó como cantiga, en su *Cancionero popular*. En las *Cantigas* no está la melodía. Fué una equivocación de Soriano Fuertes, como casi toda su obra. » Julián Ribera, *La música de las Cantigas*, Madrid, 1922. La « cantiga » aludida es el número 146 del *Cancionero*, y averiguar la autenticidad de la acusación de Rivera — acaso justa — no es fácil, porque no figura esta cantiga en la reproducción facsimilar que precede (en el libro de Ribera, única reproducción accesible) a las transcripciones del que Anglés calificó, como musicólogo, de « insigne arabista » (Prólogo a la edición del ms. de Las Huelgas). En cuanto a buscarla entre éstas, es tarea tan difícil (por deficiencias de edición) como inútil, ya que son, según las acertadas palabras de Gérold (*La musique au*

aun concediendo (lo cual falta todavía probar) que fueran tradicionales en su tiempo [1], es evidente que nada tienen que hacer aquí, en un cancionero popular. Las apariciones aisladas de material tradicional que preceden a la constitución científica del folklore (y por lo tanto un criterio científico de recolección), material tradicional que debe examinarse en cada caso particular, no constituyen material folklórico, sino, en el mejor de los casos, cuando una de sus formas subsiste tradicionalmente, un antecedente de ese material folklórico que persiste en la tradición y que exige, para que se le considere folklórico, una estricta co-actualidad con su colector. En la más clara y precisa definición del folklore que hemos encontrado: *folklore es la ciencia que recoge y estudia las manifestaciones colectivas, con valor funcional en la vida del pueblo, que las practica en forma empírica y tradicional* [2], la palabra « funcional » entraña indiscutiblemente una contemporaneidad de manifestación y colección. La materia folklórica envejecida, es decir, abandonada, en desuso, pasa, según su naturaleza, a ser materia arqueológica o etnográfica ; y las canciones, en nuestro caso, entran en el dominio de la historia de la música o de la arqueología musical, que se ocupa de ellas mediante sus ciencias paleográficas auxiliares. Pedrell mismo parece darnos la razón al incluir nuevas cantigas en la tercera sección del *Cancionero* (*El canto popular y la técnica de la escuela musical española*), y al repetir, en esa misma sección, con el nº 9, el 151 del tomo I. *Los sets goygs*, del *Llibre Vermell*, códice montserratense del siglo XIV. Igual intromisión cometen en este cancionero, aunque probadamente tradicionales, las tonadas de romances tomadas del *De Musica* de Francisco Salinas [3], y esto nos lleva a

moyen âge, París, 1932, pág. 106, nota 1), « ...aunque parezcan muy ingeniosas y seductoras, del dominio de la fantasía ».

[1] El mismo Pedrell denomina a las Cantigas « obra de un solo poeta » (*Cancionero*, I, pág. 8), lo cual condice mal con su tradicionalidad. Sin embargo, el cancionero de Schindler (único ejemplo, que asombra también al colector, quien interroga « ¿ Tradicional en Ceclavín ? », pág. 18 del texto) registra con el nº 263 la cantiga décima, *Rosa das rosas*, que entre paréntesis no figura en Pedrell, y que es evidentemente la misma del Rey Sabio, con los inevitables cambios que una transmisión tradicional debe producir : alteraciones en la línea melódica y transformaciones en el texto, traducido bastante libremente. La reproducción facsimilar de esta cantiga se encuentra bajo el nº 11, pág. 10, en el libro de Ribera citado más arriba, y su descabellada transcripción (la melodía de Schindler está más ajustada al texto original que ella), en las págs. 127-128 de la misma obra. Ejemplificando : el nº 263 de Schindler *es* (de no establecerse una transmisión no tradicional) folklórico, y cuenta con un antecedente, la cantiga original ; las otras que trae Pedrell, no sólo no son material folklórico, sino que carecen de todo interés bajo este concepto, mientras no se encuentren, debidamente autenticadas, supervivencias que las acrediten en su carácter de antecedentes.

[2] Augusto Raúl Cortázar, *Bosquejo de una introducción al folklore*, Tucumán, 1942, pág. 25.

[3] En *Lírica nacionalizada*, Librería Ollendorff, París, s.a., pág. 211 y sigs. (*Estudio sobre una fuente de folk-lore musical castellano del siglo XVI*), Pedrell había publicado ya tonadas del *De Musica libri septem*, de Salinas, que reproduce aquí con ligeras variantes.

considerar otro aspecto negativo del cancionero : en los *romances religiosos*, cinco son de Salinas, cinco recogidos directamente por Pedrell, ocho comunicados por varias personas, sean o no especialistas en folklore, y cuatro tomados de cancioneros ajenos ; es decir, que sobre veinte y dos piezas, solamente cinco proceden directamente de fuente popular, y de ellas una (el nº 30) con alteraciones en la letra, lo cual no es muy recomendable como criterio folklórico [1]. En los *romances profanos*, que comprenden cuarenta y cinco ejemplos musicales, veinte y dos provienen de Salinas (uno con texto enmendado), catorce son recogidos por el autor, y nueve provienen de contribuciones y cancioneros diversos. Vemos así que el grueso de esta sección (tonadas de romances) está constituído por material no folklórico, y que el segundo grupo, en importancia numérica, lo forman préstamos de diversas fuentes, que en la totalidad del *Cancionero* agrupan a numerosos particulares y a no menos de catorce colecciones [2]. Justo es hacer constar que, además de las restituciones parciales en sus *esclarecimientos y anotaciones*, al final del tomo II del *Cancionero* diez páginas manifiestan puntualmente el origen de cada pieza ; pero es justo también apuntar que de las trescientas treinta y cinco piezas totales (326 números, seis de ellos dobles y uno triple) que componen su cancionero, sólo sesenta y dos han sido recogidas directamente por Pedrell, incluyendo en este número aquéllas manipuladas con una dudosa noción de lo que es la técnica del folklore, debiendo agregarse a esta comprobación numérica la liberalidad con que se han admitido las doscientas setenta y dos piezas restantes [3]. Enemigos de Pedrell

[1] « Es una de las más bellas de mi cancionero, y quizá de toda España. La encuadraba la letra de un romance de los más repugnantes. A duras penas comprendí que se trataba de la historia de *El mal rico*, popularísima en diversas provincias españolas, y la coloqué en el marco adecuado del romance del mismo título que trae Milá en su *Romancerillo catalán* (Barcelona, Álvaro Verdaguer, 1882, etc.). » *Cancionero*, tomo I, pág. 59.

[2] Menéndez Pidal, a veces indirectamente, a través de otros transcriptores ; Higinio Anglés, el P. Nemesio Otaño, A. González del Valle, etc., etc., etc., y las colecciones de Rodríguez Marín, Inzenga, Noguera, Azkue, la del Museo Arqueológico a través de varios corresponsales de Pedrell ; las de Bertrán y Bros, Alió, Pelayo Briz, Milá y Fontanals, Nuevo y Miranda, Hurtado, Núñez Robres, Ocón ; las revistas *Melusina*, *Ecos de Vasconia*, etc.

[3] Sirva de ejemplo la nº 177, tomada « de una especie de programa circulado para un concurso musical que había de celebrarse en la capital de la Montaña », o las notas siguientes del tomo II : pág. 36 : « escojo... ...otras cuatro de la *colección pot-pourrística* para piano (!), *Todo por Asturias*, de don Rufino G. Nuevo y Miranda » (bastardilla y admiración originales) ; y en pág. 53 : « De unas y otras coleccioncitas populares como las de Minguet e Irol y otras sin nombre de autor, y de las más o menos artísticas de Inzenga (*Ecos de España*), Ocón (*Cantos españoles*), Lázaro, Núñez Robres, etc., proceden las tonadas de todas estas coplas bailables que no traen nombre de colector ni de colección especial de referencia, por haber descuidado tomar nota cuando, ya hace muchos años, las copié para utilizarlas como materia de estudio particular sin pensar que llegaría un tiempo en que las publicaría en obra especial como la presente ».

fueron su credulidad y su apresurado entusiasmo, ese entusiasmo que es, sin embargo, su mejor virtud (además de una profunda honradez que le hace anotar con minuciosidad detalles menores y permite aceptar casi a ojos cerrados todas las piezas que notó directamente), y que le ha permitido ofrecer, defectuoso pero sólido y durante varios años único, el primer cancionero popular español de carácter general, de una amplitud, no sólo geográfica sino de concepción, mucho mayor que la de cualquier otro producido en su país y tiempo.

El cancionero de Schindler es producto ya de una actitud mental muy distinta, más reposada, e incorpora la provincia, hasta entonces desconocida en lo musical, de Soria, « cuyos habitantes fueron caracterizados por el gran poeta Antonio Machado como *atónitos palurdos, sin danzas ni canciones*... representada en esta colección por trescientas sesenta y dos canciones y danzas, que tanto por la música como por la letra son de las más arcaicas y bellas que existen » [1]. Agrupa materiales obtenidos en las dos formas en que es actualmente posible la recolección de música folklórica: la transcripción directa de labios del cantor popular (primer viaje de Schindler a España), y la grabación fonográfica, que permite una transcripción más fiel gracias a la invariabilidad del dictado y al factor psicológico que significa evitar la fatiga, las interrupciones y las repeticiones, necesarias para el control, en el intérprete popular, y conserva también, lo que es muy importante, un documento etnográfico directo [2] (segundo viaje, alrededor

[1] F. de Onís, *Introducción* al cancionero de Schindler, pág. xxvii.

[2] « El profesor von Hornbostel (*Africa*, enero de 1928) indica que el fonógrafo debe dar necesariamente, en la notación de melodías extranjeras, mejores resultados que la inscripción directa. Aun con el auxilio de signos diacríticos y textos explicativos, la transcripción es insuficiente. » (« Melodías extranjeras » se refiere, naturalmente, a las gamas exóticas de difícil notación en nuestro sistema, y a particularidades de entonación o ejecución instrumental). A. Cœuroy y G. Clarence, *Le phonographe*, París, Kra, ed., 1929, pág. 153; en pág. 144: « Philippe Stern (codirector de la Bibliothèque Musicale del Musée de la Parole y del Musée Guimet) ha expuesto muy claramente el justo punto de vista: « ... el disco da el ambiente completo. Pero la música notada ofrece lo que no puede ofrecer el disco: un gran número de cantos en un pequeño volumen, por un precio relativamente reducido, de duración asegurada, mientras que el disco se gasta, y dándonos la clara visión de ciertas características que pueden escapar en la audición fonográfica. Esto no significa disminuir la importancia del documento fonográfico sino señalar que a su lado, en el dominio que nos ocupa, debe subsistir el documento escrito. Discos y notaciones no se hacen competencia: se completan ». Es útil además consultar las interesantes notas de este libro (págs. 139-158) sobre los archivos de la Academia de Ciencias de Viena, de instituciones alemanas análogas, y de diversas colecciones fonográficas de música folklórica, algunas particulares, como la de « Béla Vikar, escritor folklorista que ha sido el primero en recurrir al fonógrafo para recoger las canciones populares » (A. Cœuroy, *Panorama de la musique contemporaine*, París, Kra, 1928, pág. 48) o la muy importante de Béla Bartók. Adolfo Salazar (*Sinfonía y ballet*, Madrid, 1929, págs. 86-87) señala ya las posibilidades (reclamadas también por C. Obreschkoff) del cine sonoro en la captación de escenas folklóricas.

de quinientas piezas cuya transcripción está marcada en la edición con un asterisco). Para dar una idea de la escrupulosidad con que Kurt Schindler realizó las transcripciones, basta ver los nos 55, 155, 174, 269, 497, 775, 906, etc., donde se registran variantes de notación o proponen diversas grafías para mejor captar el peculiar carácter rítmico en algún giro regional [1] o, las menos veces, una entonación equívoca. En algunos lugares (101,6) apunta fielmente lo grabado y propone un ritmo probable, deformado por la inexperiencia del cantor; otras (101, 8) escribe: «Recitación rítmica, sin tonada», indicando los valores rítmicos y su altura aproximada. Cuando la ejecución popular es a dos voces (generalmente en terceras) la registra; alguna vez (278) con su descante; y apunta también las intervenciones instrumentales, transcribiéndolas íntegramente (2, 3, 4, 7, etc.) o con notas, cuando no son precisas: «campanillitas, silbos, etc.» (184); «con tapadas de manos rítmicas» (273, transcritas todo a lo largo de la melodía con figuras y silencios colocados sobre el pentagrama vocal); o «con dulzaina y tamboril» o «rabel, aproximadamente», etc. Alguna vez (381, 392) alteraciones innecesarias nos muestran que anotaba primero cada elemento melódico y establecía luego la armadura correspondiente; otras, parecen indicar una oscilación modal no determinada o una entonación no justa.

Las canciones (985 números, varios de los cuales, 88, 101, 565, 790, 838, 864, etc., contienen varias melodías), están agrupadas, las de España, por provincias, alfabéticamente, orden que también siguen los pueblos dentro de cada una de ellas; y a continuación, las de Portugal, en el mismo orden. «Así las tenía agrupadas Schindler con el único objeto de señalar el sitio donde fueron recogidas, pero sin intención de asignarles un carácter regional. Como él indicó en su informe, las mismas canciones se encuentran en las regiones más apartadas, lo cual demuestra que hay un fondo común en la música y poesía popular de toda España y Portugal. La determinación de lo que es común y lo que es peculiar a las regiones sería el resultado del estudio comparativo de las canciones de esta colección y de las demás que se hayan hecho o se hagan en lo sucesivo en el resto de la Península» [2].

Las notas, del mismo Schindler, y redactadas directamente en español, que acompañan la letra adicional de las canciones (colocadas al final para no interrumpir la composición tipográfica musical, que es excelente salvo en las notas blancas, demasiado pequeñas para sus rasgos, muy gruesos, y que se tapan en algunas páginas muy entintadas, dificultando la lectura)

[1] Sobre estas dificultades de notación y sus causas (superposición de ritmos) véase el sólido estudio de Eduardo Martínez Torner, *La rítmica en la música tradicional española*, aparecido en *Música*, nº 1, Barcelona, 1938, págs. 25-39, con numerosos ejemplos.

[2] Osís, *Introd.*, pág. xxv.

dan indicaciones precisas sobre algunas semejanzas con piezas de otros cancioneros (27 y 811 con los números 97 y 18, respectivamente, del *Cancionero* de Olmeda) y amplias referencias, bajo este aspecto, sobre textos y músicas recogidos en Portugal. Indican también orígenes cultos (677, 273) adiciones de texto (487 : « sigue el discurso del diablo, que falta » ; 97 : « hay siete cánticos para cada uno de los siete dolores, todos con la misma tonada »), ejecución, dudas sobre su procedencia (91 a 93), faenas que acompañan (46-47, 444), danzas (311), instrumentos improvisados que imitan varios ruidos (156, 132), ceremonias o fechas litúrgicas (140, 141, 111, 96), o juegos (175, 610), en mayor cantidad y con mayor acopio de datos y descripciones de lo que permiten apuntar estas citas incompletas. Sigue una sección de romances y poesías narrativas (104 tipos en centenar y medio de versiones, aproximadamente 17 de ellas sin música) correspondientes a 208 melodías [1], dos de ellas comunes a varios textos diferentes (los nos 666 y 587 a los textos 93 y 97, y 1, 2, 4, 59 y 73, respectivamente). Es interesante comprobar que estos romances son, en gran parte, los mismos que se conservan tradicionalmente en América, donde constituyen, sin embargo, una minoría dentro del cancionero tradicional ; y son : Doña Arbola, Don Bueso (nº 8) y sus variantes (nº 3, con el título *La cristiana cautiva*), la esposa difunta (nº 5, *el soldado que vuelve de la guerra*), las señas del esposo, Don Gato, la esposa infiel, Delgadina, la loba parda, la ermita Pitiflor (de nombre extrañamente acriollado) cuyo final (No me entierren en la iglesia — ni tampoco en sagrado — me entierren en un prado verde, etc.), aquí deformado, subsiste en numerosas coplas sueltas y romances americanos [2] Hay además algunas fórmulas (*El chavito*, 171 ; *yo tenía diez perritos*, 729), algunas de ellas entre los romances y relaciones (como *las doce palabras*, 95) corrientes entre los niños y en relatos tradicionales de toda América.

Completan el cancionero alrededor de doscientos *cantares sin música*, que se ejecutan con la melodía que acomode al texto (romance, copla, seguidilla); y también en la sección musical se registran melodías sin texto : alguna (868, *Regartena muerta*) lo tiene en la parte de *Textos ;* otras han sido recogidas sin él. Los textos, de todas las formas y géneros tradicionales, varían entre el gracioso desenfado del 895 y la finura extrema de la

[1] Algunas muy semejantes entre sí, como la 233 y la 250, ambas del romance 103. Otras canciones presentan también semejanza en su música (278 y 279 ; 859-61-62-63 ; 533 y 534 ; 535-6-7) y su proximidad en el cancionero no parece ser casual ; otras son semejantes en el texto literario (808 y 892, la hoja del pino ; u 803 y 804) o en ambos : los estribillos (evidentemente el mismo, el tan conocido de « A coger el trébole...») de los nos 6 y 319,

[2] Puede verse, entre otros, en *El romance en Cuba*, por Carolina Poncet y Cárdenas, La Habana, 1914, pág. 116 y sigs., un análisis de este romance, y en pág. 92 otra probable mestización de *La ermita de San Simón*.

copla inicial del nº 728, cuyos dos primeros versos se encuentran en otros cantares tradicionales y que es quizás la más hermosa de España :

La Virgen lava pañales
y los tiende en el romero,
y los pajaritos cantan
y el agua se va riendo [1];

arrastran coplas del más antiguo abolengo (790,5 : *Aquel caballero, madre...*) ; o incluyen algunas muy conocidas, como la de la pág. 125, que es el texto de la *Asturiana*, la tercera de las *Siete canciones* de Falla y puede hallarse, con numerosas variantes, en Rodríguez Marín. Hay un ejemplo (725) de las relaciones de mentiras tan gratas al humor popular ; y dos (647, 807) de sermón y epístola burlescos recitados ambos sobre un tenor (*la*) con tónica en *fa sostenido*, semejante a los tonos de recitación que se utilizan en la liturgia católica (*Graduale Sacrosanctae Romanae Ecclesiae*, edición vaticana de 1908, págs. 95* sigs.). Y se halla también, en el nº 435, la copla :

Esperar y no venir,
Querer y no ser querido,
Tener sueño y no dormir,
¿Cuál será el mayor castigo ?

que se encuentra, aumentada, en Cejador y Frauca, *La verdadera poesía castellana*, Madrid 1921, y, no sé cómo, en la primera aria de *La serva padrona*, de Pergolesi [2] :

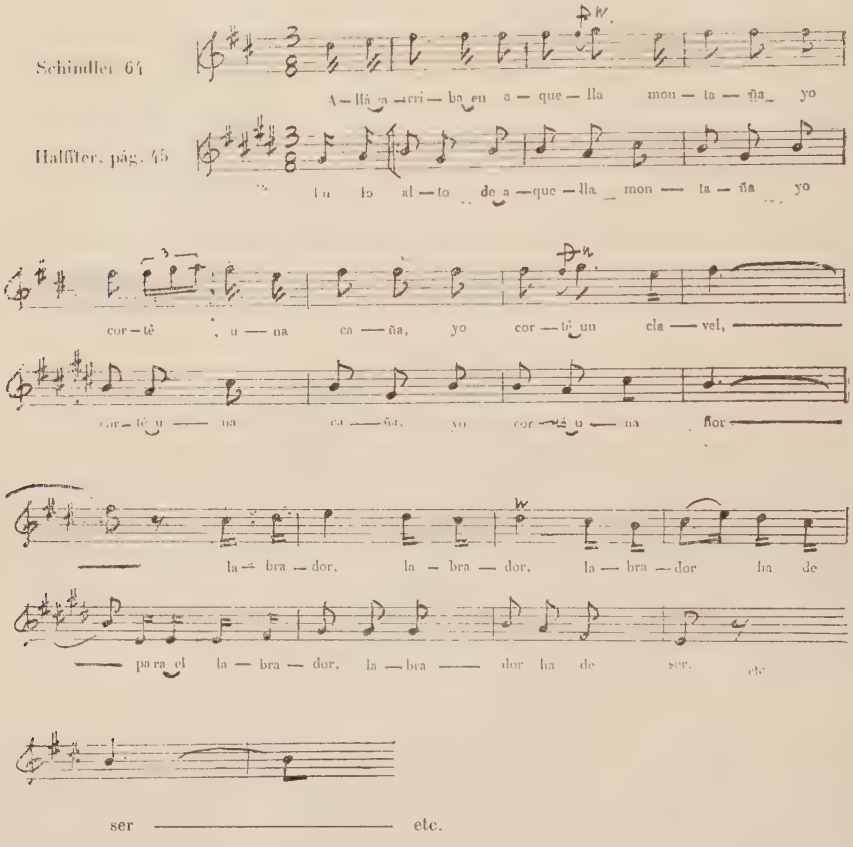
Aspettare e non venire,
Stare a letto e non dormire,
Ben servire e non gradire,
Son tre cose da morire.

Son de señalar, entre las melodías, la 456, recogida en Madrid con el romance del Conde Olinos, que « es el vito andaluz », según nos informan las notas, y su primer miembro corresponde al *Vito* de Manuel de Falla ; la 270, de Cáceres, que tiene un comienzo muy semejante (en ritmo binario) a la canción francesa *Le jardin d'amour* (ternaria), versión alsaciana. Es de interés la comparación entre la 64 y la de pág. 15 del cancionerillo de

[1] Epígrafe (con variantes : « los pajaritos cantaban, el agua se iba riendo ») de una colección de villancicos cultos (Juan del Encina, Lope, Góngora, etc.) publicada por A. Giménez, Madrid, s. a., a cuya selección no ha ser ajeno Juan Ramón Jiménez, presumible director de la serie (*Jardinillos de Navidad y Año Nuevo*).

[2] Estrenada en Nápoles en 1733. No hemos podido conseguir el menor dato sobre el autor del texto (no figura en la partitura) que no pasa de ser uno de los *scenarii* tan en boga en la época. No sería raro que la copla, de seguro origen popular, fuera, traducida, la española.

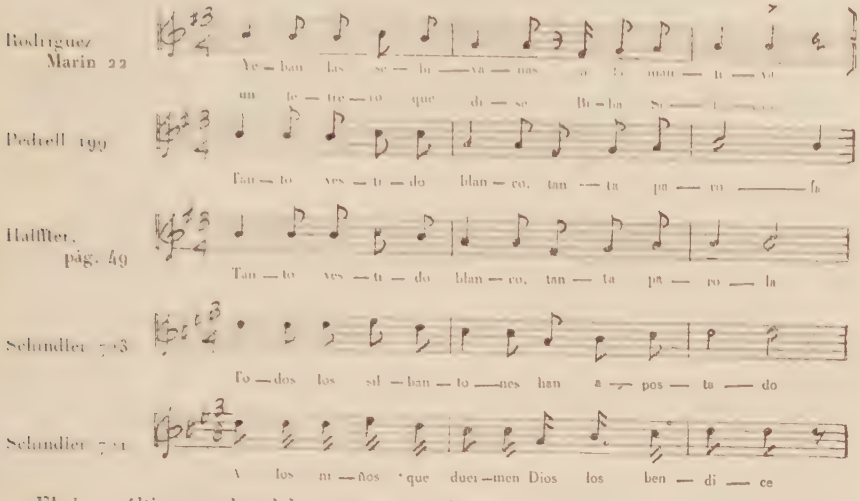
Halffter (estilizada después por el mismo Halffter en su deliciosa *Danza de Avila*, Carl Fischer ed., *Masters of our days*, Nueva York, 1941) porque muestra un ejemplo de deformación tradicional, con el agregado de nuevos incisos y la conversión de intervalos descendentes en ascendentes, y viceversa, en la parte musical, guardando sin embargo, así como en el texto, una marcada correspondencia, que llega, en este último, a una identidad parcial :


Schindler 64
A — llá — vri — ba en a — que — lla mon — ta — ña yo
Halffter, pág. 45
Lu lo al — to de a — que — lla mon — ta — ña yo
cor — té u — na ca — ña, yo cor — té un cla — vel,
cor — té u — na ca — ña, yo cor — té u — na flor
la — bra — dor, la — bra — dor, la — bra — dor ha de
para el la — bra — dor, la — bra — dor ha de ser. etc
ser etc.

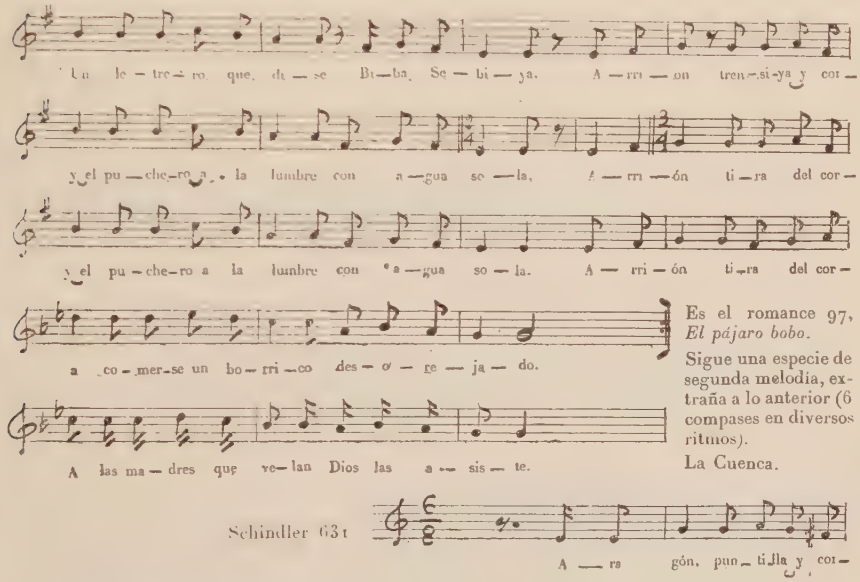
Otra melodía tradicional adoptada por la música culta es la *Tarara*, nos 794 y 795 ; el nº 294 de Pedrell, con idéntico nombre, tomado de la colección de Inzenga y con doble melodía (binaria la primera y ternaria la otra) es sólo semejante a éstas en el estribillo : « La tarara, sí ;/la tarara, no ;/la tarara, sí,/ que la canto yo ». Resultaría difícil explicarse cómo Isaac Albéniz utiliza la melodía que figura en Schindler (las dos variantes son de San Pedro Manrique, y una, la primera, tiene un texto de subido color) para su *Corpus Christi en Sevilla* si no encontráramos en Pedrell, bajo los nos 181 y 181 bis, la misma melodía, con la denominación *La enramada* y un texto mucho más adecuado. Transcribimos, a continuación, para la verificación de su identidad, las melodías arriba citadas, más la versión recogida

por Federico García Lorca [1] y, a título de curiosidad, el tema del *Corpus* de Albéniz (véase ej. en lámina aparte).

También es interesante la comparación de los nºs 631, 721 y 723 con los nºs 22 de Rodríguez Marín, 199 de Pedrell y la versión de Halffter de este último:

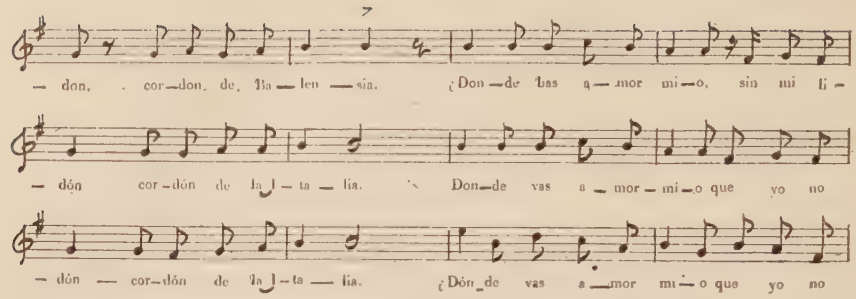


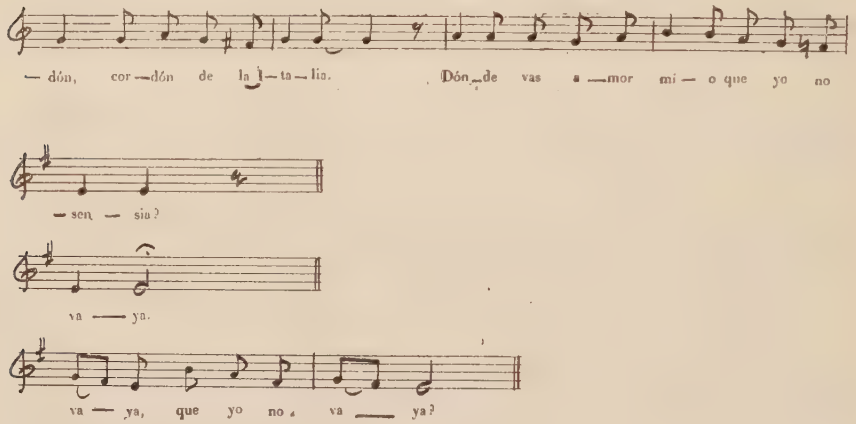
(El *do* — última corchea del 1er compás, 2ª línea — es quizá un error de los tantos que hay en el Cancionero de Pedrell.)

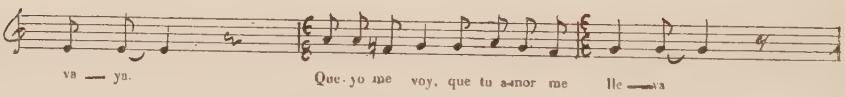


Es el romance 97, *El pájaro bobo*. Sigue una especie de segunda melodía, extraña a lo anterior (6 compases en diversos ritmos). La Cuenca.

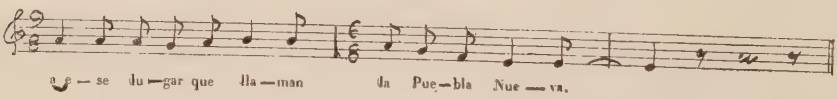
(El ejemplo de Rodríguez Marín procede de Sevilla; el siguiente fué tomado en Madrid, por Pedrell, de donde procede también el de Halffter; las dos melodías de Schindler son de Medinaceli.)

[1] F. G. L., *Vida y obra*. Bibliografía, antología, obras inéditas, música popular. Hispanic Institute in the U. S., N. Y., 1941, pág. 144.

— don, cor—don, de, lla — len — sia. ¿Don—de bas a — mor mi—o, sin mi li —
— dón cor—dón de la — ta — lia. Don—de vas a — mor — mi—o que yo no
— dón — cor—dón de la — ta — lia. ¿Dón—de vas a—mor mi—o que yo no

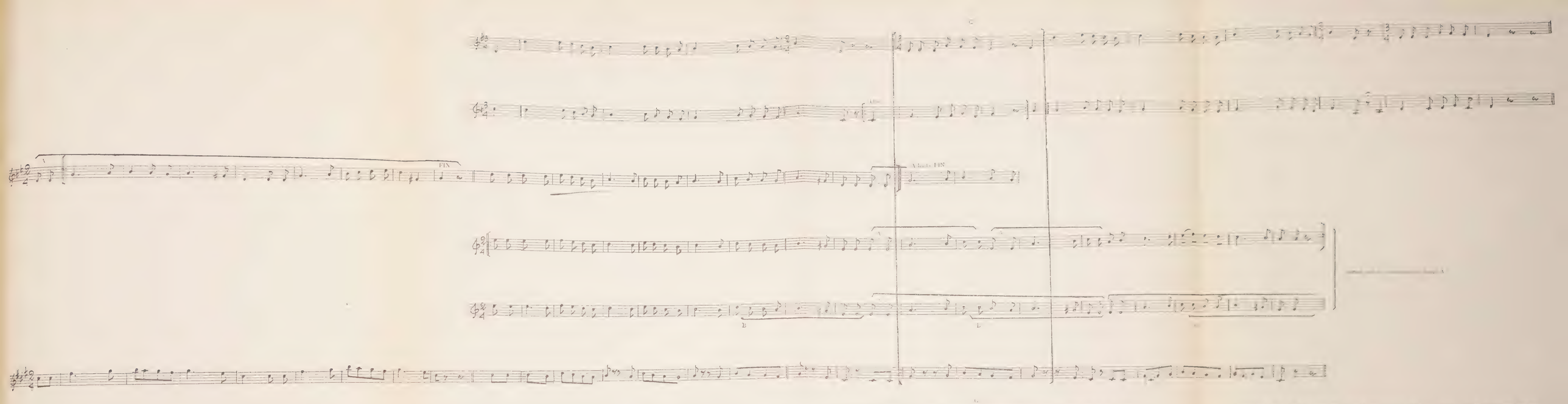
Schindler 631

Schindler 631



Schindler 631



Podemos ver cómo las dos melodías, seccionadas, han cobrado vida tradicional independiente: la primera, aplicada a un romance narrativo, ha prescindido de todo apéndice entorpecedor (hay en el romance una tendencia, cada vez mayor, a eliminar estribillos) o, convertida en canción de cuna, ha adquirido un nuevo satélite melódico, lo que no es raro en la ejecución tradicional; la segunda, trocado su ritmo, ha desarrollado un nuevo período a base de su propia materia temática; y una comparación con su forma primitiva permite restablecer su tonalidad, equívoca (Schindler no coloca



Las dos primeras líneas de la figura son ejemplos tomados del *Cancionero* de Pedrell, números 181 y 181 bis; la tercera fué recogida por Federico García Lorca, y figura, armonizada por Emilio de Torre, en la página 144 del libro ya citado. La cuarta y quinta (ambas de San Pedro Manrique, la segunda como variante de la primera) son los números 794 y 795 de Schindler; forman la última línea los compases 32 a 39 y 8 a 23 del *Corpus en Sevilla* de Albéniz.

La tercera y sexta línea agregan una melodía inicial cuyo primer miembro es idéntico, salvo en la sensible modal en el ejemplo último, y en una apoyatura primera nota del segundo compás de Albéniz, probablemente agregada por el compositor, similar a la *échappée* y la *broderie* que más adelante se colocan entre paréntesis (compases 21 y 23 del ejemplo último). En este último ejemplo los dos miembros de la primera melodía son idénticos; en el tercero, el segundo miembro es distinto y forma una conclusión afirmativamente tonal, muy García Lorca.

Este primer miembro (A) no es ajeno a la segunda melodía, en cuya materia temática parece originarse; el mismo miembro sirve de conclusión en el ejemplo 5 y figura también en forma incompleta en el anterior (4). Desde su aparición, los ritmos de estos dos ejemplos se corresponden hasta el final. A puede advertirse que la figuración marcada con la letra B, que se repite tres veces en el segundo ejemplo y que cierra, en todos, la segunda melodía, forma también parte de esta primera.

La segunda melodía, común a los seis casos de la figura, aunque en modos y ritmos distintos, está formada por un dibujo que se repite en progresión descendente también tres veces [1], terminando por un intervalo descendente de quinta (en los últimos cuatro ejemplos, con una tercera intermedia); y en todos los ejemplos es similar hasta llegar al período denominado C, donde aparece, en los dos primeros, una corta frase cadencial, repetida en el segundo. Estos dos ejemplos son semejantes entre sí y se repiten luego íntegramente, aunque al segundo lo hace una tercera menor más bajo y no repite, como la primera vez, la frase de C. Este segundo ejemplo, con su carácter modulante, es de entonación más dudosa que el primero; y la fórmula estrófica de ambos puede reducirse a 2 | A estribillo. El tercero es sencillamente un *lied* de forma ABA'; ya hemos visto arriba la relación entre sus partes.

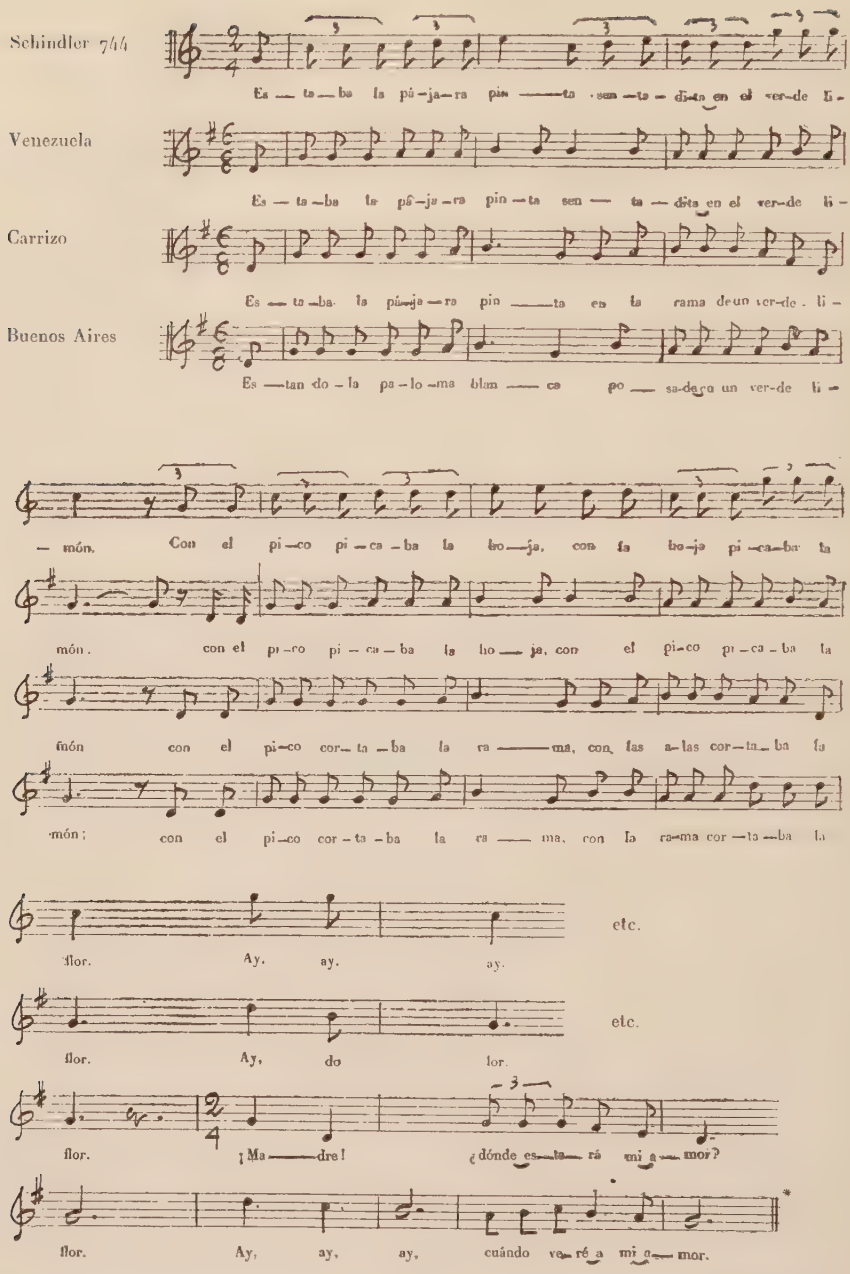
Aunque se han suprimido las letras para no restar claridad al aspecto puramente musical del ejemplo, puede verse que el punto inicial de C es de capital importancia para el acomodamiento de los textos literarios. En las dos primeras canciones sólo permite un estribillo corto, y obliga luego a la repetición de una estrofa y de un estribillo semejantes (uno es aventurado considerar la melodía como el vehículo de la transmisión tradicional). En el caso siguiente la melodía se canta con tres estrofas de rima grave encuadradas entre otros cuatro versos del mismo metro, agudos tres de ellos, resultando una canción de forma distinta a las anteriores: ABA AB'A AB''A, o, suprimiendo AA inmediatas (como lo hace siempre la ejecución popular, a menos que medie un interludio instrumental) ABAB' AB''A. La diferencia de rima no es en sí un obstáculo, ya que el número 795 de Schindler tiene una segunda estrofa, enteramente aguda, casi igual a la A de García Lorca, y cuya es más fácil de acomodar que la correspondiente grave, pero resulta para el [illegible] de A en texto y música, de modo tal que la melodía primera se daría así un estribillo general, como la estrofa A es el estribillo parcial. Puede verse en esta forma la comparación, como el conocimiento de las melodías permite una comprensión más completa del texto de una canción tradicional, y como la comparación de varias versiones permite apreciar un criterio más justo de una [illegible] así el período (grupo) que comprende con su alargamiento de su tercera [illegible] desde el punto de vista rítmico, que el de los otros casos binarios, aunque [illegible] más expresivos y en [illegible] de parecer así para Schindler, su [illegible] del procedimiento por más que su [illegible] más lógica que la de aquel y parezca apartarse más a [illegible] tradicionalmente transmitido por la tradición, y, a pesar de ello, auténtico.

[1] No son raras las progresiones descendentes similares en los textos litúrgicos de Semana Santa, especialmente los del VII modo (final sol), según la *Commemoratio brevis*, siglo XI, modo semejante al del ejemplo 181 de Pedrell.

[illegible] — El lector descubrirá sin [illegible] de [illegible] agregado en 6 a 1 del primer ejemplo y la raya parasita que parece [illegible] en [illegible] [illegible]

armadura alguna en clave, donde debiera haber un sostenido) que a primera vista parecería descomponerse modulatoriamente. Otro motivo de ejemplo sería la comparación de las melodías del romance *Los peregrinitos* (398, 547, muy semejante ésta a una canción de cuna vasca, 638, 828 y 844, con la 22 de Pedrell y la recogida por García Lorca (págs. 132 sigs., *ob. cit.*) que es la misma de la *Canción* de Falla (sexta de las *Siete canciones*).

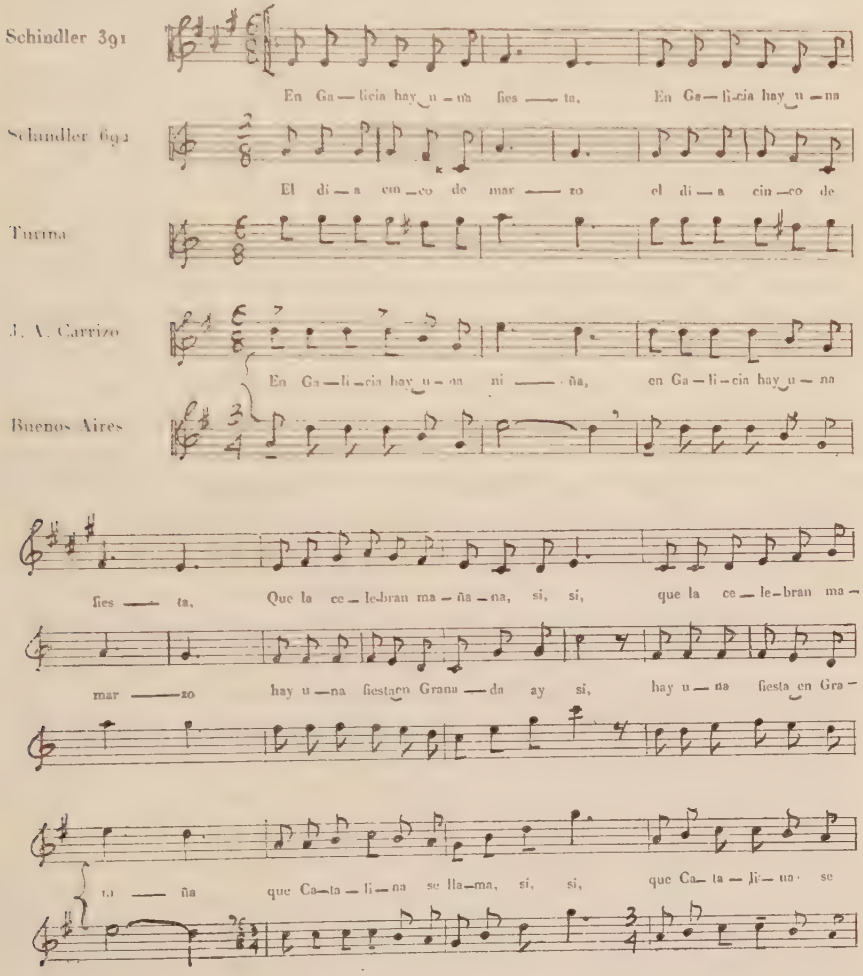
Son particularmente atrayentes para el lector americano, y argentino en particular, las numerosas rimas infantiles que incluye el cancionero. Sabido es que el ámbito infantil es el último estadio de la materia tradicional antes de desaparecer, pero también aquél en el que mayor tiempo se mantiene, y el que más une, en nuestro particular caso (y especialmente en lo relativo a romances) las tradiciones europea y americana. Es imposible citar todas las concordancias que aparecen entre el material de Schindler y el nuestro, de manera que olvidando dos arrorrós de San Martín de Trevejo (371 y 373, el segundo en menor, cantado aquí con una ligera variante en la melodía del segundo verso, y en tono mayor); dos versiones casi idénticas (431 y 458, la última acarreando detrás la melodía que los niños argengentinos cantan con *A la lata, al latero...*) de nuestra *Dama-dama,* la *Madama* madrileña; una de *La viudita* (442) algo distinta de la argentina; el nº 738, *Retama, retama,* muy semejante a nuestro *Arroz con leche* (*Arroz con coco,* en Venezuela); *la Jeringosa* (273) de texto y música idénticos a *Déjenla sola, solita y sola...*; y dejando también de lado algunas preciosas canciones infantiles especialmente españolas, como los *lalás* que Pedrell no ejemplifica (aquí los 554 y 868, semejantes entre sí y con el 8 de Rodríguez Marín, y obtenidos por la repetición alternada de dos grados conjuntos) o *La pastorcita* (691, 718) de origen francés, cuya música, en el segundo ejemplo, tiene mucha semejanza rítmica con la canción original francesa, o *Me casó mi madre* (nº 801, 873 y 142, correspondientes al romance 29) que se encuentra también en Rodríguez Marín (19 y 20) o en Halffter (pág. 68), compararemos por extenso sólo una canción infantil (a nuestro juicio la más bonita de las que se cantan en Buenos Aires) y un romance, que también cantan las niñas de nuestra ciudad. La canción, *La pájara pinta,* tiene en las versiones que pueden oírse en nuestras plazas y parques una curiosa alternancia rítmica; copiamos trunca la versión de Montenegro de Carneros, que Schindler da entera y que es sumamente aburrida, con sus reiterados saltos de tónica a dominante y dominante a tónica, ida y vuelta.


Schindler 744
Es — ta — ba la pá-ja-ra pin — ta — sen — ta — dita en el ver-de li-
Venezuela
Es — ta — ba la pá-ja-ra pin — ta sen — ta — dita en el ver-de li-
Carrizo
Es — ta-ba la pá-ja-ra pin — ta en la rama de un ver-de li-
Buenos Aires
Es — tan do — la pa-lo-ma blan — ca po — sa-de-ra un ver-de li-
— món. Con el pi-co pi-ca-ba la ho-ja, con la ho-ja pi-ca-ba la
món. con el pi-co pi-ca-ba la ho — ja, con el pi-co pi-ca-ba la
món con el pi-co cor-ta-ba la ra — ma, con las a-las cor-ta-ba la
món; con el pi-co cor-ta-ba la ra — ma, con la ra-ma cor-ta-ba la
flor. Ay, ay, ay. etc.
flor. Ay, do lor. etc.
flor. ¡Ma — dre! ¿dónde es-ta-rá mi a — mor?
flor. Ay, ay, ay, cuándo ve-ré a mi a — mor.

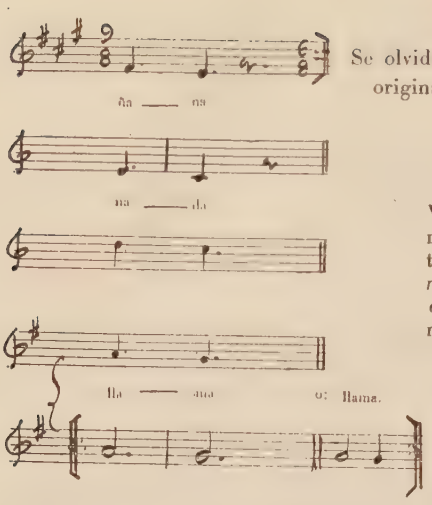
(La versión de Schindler procede de Montenegro de Carneros; la de Venezuela está tomada del *Cancionero popular del niño venezolano*, Caracas, 1940; la de Carrizo, de su *Antología de Cantares tradicionales del Tucumán*, Buenos Aires, 1939, nº 22; todas las versiones de Buenos Aires han sido notadas por nosotros.)

* La estilización de J. J. Castro también señala la detención en el *si*.

En el romance de *Catalina*, con excepción de dos melodías parásitas (la 587, especie de comodín de la canción narrativa, y la 804) se mantiene una música y texto constantes, de la más rigurosa identidad que permita la transmisión tradicional. Como dato curioso, además de una versión tradicional tucumana, tomada de la Antología (*Cantares tradicionales del Tucumán*, Buenos Aires, 1939) de Juan Alfonso Carrizo, transcribimos los compases 2 a 9 de una composición de Joaquín Turina, que utiliza una versión de Sevilla.


Schindler 391
En Ga — licia hay u — na fies — ta, En Ga — licia hay u — na
Schindler 692
El di — a cin — co de mar — zo el di — a cin — co de
Turina
J. A. Carrizo
En Ga — li — cia hay u — na ni — ña, en Ga — li — cia hay u — na
Buenos Aires
fies — ta, Que la ce — lebran ma — ña — na, si, si, que la ce — le — bran ma —
mar — zo hay u — na fiestaen Granu — da ay si, hay u — na fiesta en Gra —
ña que Ca — ta — li — na se lla — ma, si, si, que Ca — ta — li — na se

* ¿ error, *mi* ? El original está abreviado.



Se olvidan los puntos de vuelta, y dice 3/8 en el original.

(Las versiones de Schindler proceden de Valverde del Fresno la 391, que es el romance 73, y de Laina la 692 ; el fragmento de Turina está tomado de *Rondas de niños*, nº 2, de *Rincones Sevillanos*, Demets, ed., 1911 ; el ejemplo de Carrizo es el nº 5 de su *Antología*.)

Es sumamente útil para el folklorista disponer de versiones fidedignas, como las que ofrece este cancionero de Schindler, para poder plantear, aunque sólo sea parcialmente, el comportamiento de un cantar tradicional en sus elementos musical y poético, y establecer así, a través de sus sucesivas variantes, su procedencia y su dispersión. Es significativa, en el caso de la *Tarara*, la distorción de la melodía en *C*, antes de reexponerse (Pedrell, 180) o volver a la melodía inicial (García Lorca), o engendrar una coda (a base de repeticiones, Schindler 795, A, repitiendo la célula B ; o Schindler 794 con repetición de A para una cadencia con material proporcionado por el tema mismo) o crear un nuevo período reexponiendo el primero una tercera más abajo, distorción decisiva para el texto literario ; o aún más importantes desde este punto de vista migratorio son las transformaciones de la canción 199 de Pedrell (631, 721 y 723 de Schindler) (véase más arriba) que podrían afirmarse provocadas por el texto literario al forzar su envoltura melódica. Pero un estudio científico de estos problemas sólo puede apoyarse en textos debidamente autenticados como éstos de Schindler, los más dignos de confianza de los publicados hasta ahora en la materia.

Una consideración, antes de terminar. Onís cita, entre otros, un pasaje de una carta de Schindler en que éste dice haber comenzado a escribir « una serie de cantos con acompañamiento de piano para las melodías más lindas, y piezas de piano sobre los bailes más encantadores » (I am just setting out to write a set of songs with piano accompaniment to the loveliest tunes of the lot, and piano pieces on the most charming dances. There will be quite a lot of them, before I get through » ; pág. xvii (español) y xvi (inglés) de la Introducción). Nada indica que esas obras elaboradas debieran formar parte de este cancionero, y bien excluídas están de él. Schindler era un músico perfectamente capaz, hábil en el manejo cultista

de melodías populares [1] pero sabía además lo que corresponde en un cancionero folklórico. Bien está que Pedrell se burle, con palabras de Pelayo Briz (*Cancionero*, I, 17) de los que se escandalizan ante la armonización de un texto popular como ante un sacrilegio, o que destine ciertas piezas no armonizadas a los que deseen practicar la armonización de melodías populares, y que afirme la estricta verdad de que «toda melodía popular [y también las no populares] contiene el germen armónico latente que la engendró». No es por ello menos inútil la presentación de armonizaciones cultas en una colección tradicional. La canción popular es generalmente monódica, y así debe presentarse al estudioso; cuando se la ejecuta acompañada (por otras voces o por instrumentos) debe transcribirse también este acompañamiento no culto (que es lo que hace Schindler, en alrededor de 63 piezas, algunas de ellas puramente instrumentales). Aparte de los riesgos de desfiguración (¿quién resiste al encanto de una modulación pasajera bien encontrada? y Pedrell no tiraría la primera piedra) la armonización da a la canción tradicional un aire de producto para consumo, para ejecución en concierto o privadamente; pero no de material de estudio, para lo que es — en general — perfectamente inútil. Cierto es que hay colecciones excelentes desde ambos puntos de vista, como las canciones asturianas de Baldomero Fernández, interesantes como piezas folklóricas y delicadamente armonizadas, y algunas insuperables, como los *Songs of the Hebrides*, con notas, traducciones, fonética del dialecto céltico y armonización (todo bien hecho), de Marjory y Patuffa Kennedy-Fraser y Kenneth Macleod (dos tomos, Bosey & Co., 1922) pero siempre estos dos aspectos son disociables, y siempre tienen un matiz no científico que se impone al mismo armonizador (como en el caso de M. Torner, que advierte que sus *Cuarenta canciones armonizadas*, Madrid 1924 «no deben ser consideradas como material folklórico utilizable para estudios científicos» (prefacio, pág. 13). Cierto es que hace esta advertencia por haberse permitido libertades en el texto pero, ¿no es acaso significativa la autoconcesión de estas libertades que M. Torner no se permite en otros trabajos?) A nadie se le ocurriría,

[1] Las páginas XXIX y XXX del cancionero (*Arrangements of Spanish music* by Kurt Schindler) incluyen algunas canciones tradicionales, como el divertido *Se ha muerto el burro* o *La pastoreta*, que demuestran su vinculación con la canción tradicional española más divulgada. Su colección de cantos de Louisiana (*Bayou Ballads*, en colaboración con Mina Monroe, Schirmer, 1921) es infinitamente superior a otras similares, como los *Six Creole folk-songs with original Creole and translated English texts*, de Maud Cuney Hare, Carl Fischer ed., s. a. o las *Chansons nègres* de Julien Tiersot, Heugel ed., s. a., volúmenes 1 y 4, que tienen de común con la de Schindler *Dialogue d'amour* y *Michié Banjo* (las de Tiersot y Cuney Hare) y *Le bal (de Misié Préval)* y *Pauvre pitit Mlle Zizi* (la de Tiersot solamente, que incluye además *Quand patates sont cuites*, con otra música). Es difícil expresar la superioridad, en notas, en textos musical y literario, en traducciones y, sobre todo, en armonización, de la colección de Schindler.

por ejemplo, utilizar como material folklórico la *Chanson française* de Ravel, ni las colecciones de Sévérac o Chabrier. Inspira estas consideraciones el deseo de agregar a la memoria de Schindler un homenaje mejor que el mero reconocimiento de sus méritos como colector de canciones tradicionales o el de sus conocimientos musicales: el de reconocerle, en otro campo que el respectivo a la colocación acertada de las alteraciones en un texto dictado por un cantor popular que no se fija mucho en la justeza del sonido, la misma honestidad y una idéntica noción estricta de su papel, sin confusiones, sin ostentaciones, dignísimamente.

Daniel Devoto.

NOTAS

UNA NOTA DE JOVELLANOS SOBRE EL ARTÍCULO EN MALLORQUÍN

En el número anterior de esta *Revista* nos hemos ocupado de los trabajos de Jovellanos sobre dialectología asturiana. El escritor gijonés, llevado de su afición a los problemas de la lengua, hizo, durante su largo cautiverio en Bellver, algunas observaciones circunstanciales acerca del mallorquín. Una, al menos, presenta cierto interés porque puede contarse probablemente entre los primeros intentos de explicación científica de las formas del artículo *es, sa, son*, procedentes, como en sardo, antiguo provenzal y otros dialectos mediterráneos, de *ipse, ipsa, ipsum*. Las observaciones a que nos referimos se encuentran en la nota número 12 a la *Descripción del Castillo de Bellver* (Jovellanos, *Obras, Bib. Aut. Esp.*, vol. 1, pág. 409). Se refiere especialmente al modo de denominar los predios rústicos en Mallorca. He aquí la nota, sin más comentario:

> *Sa, Son, Can.* Este modo de intitular los predios o quintas de Mallorca debe parecer a usted tan extraño como a mí, y por lo mismo le comunicaré las conjeturas que he formado acerca de él.
>
> Tres palabras preceden a estos títulos; primero, *sa* a los que se toman del lugar en que está situado el predio, siendo de género femenino, como *sa Taulera, sa Cova;* segundo, *son*, y tercero, *can* a los que se tomaron del apellido de sus primeros o antiguos dueños, como *son Dureta, son Armadans*, o como *can Virella, can Deyá*.
>
> En cuanto al primero, no cabe duda en que es un artículo femenino, equivalente al *la* castellano, y que *sa taulera, sa cova*, vale tanto como *la tejera, la cueva*. Tampoco hay duda en que es de origen latino, y que así como el artículo *la* viene del pronombre *illa*, el mallorquín *sa* se formó del pronombre *ipsa*, corrompiéndose la pronunciación de uno y otro, al mismo tiempo que se convertían, de pronombres demostrativos que eran, en simples artículos. La prueba de esto es que para indicar títulos de género masculino se emplea, en vez del *el* castellano, el artículo *es* mallorquín, diciendo *es terrén, es paredó*, por *el terreno, el paredón*, así como se dice en el dialecto de la isla *sa ma, sa cama*, por *la mano, la pierna*, y *es bras, es peu*, por *el brazo, el pie*.
>
> De aquí he colegido yo que *son* es también un artículo de la misma significación y origen, con la diferencia de haberse formado sobre la terminación neutra *ipsum;* y esta diferencia pudo venir de que el título a que precede es un apellido, a que le dió la terminación neutra, como propia de los adjetivos sustantivos. Pudo venir también de la misma terminación en acusativo, en el que es común al masculino y al neutro, y que lo que hoy se dice *son Dureta, son Verí*, antes se dijese *ad ipsum Dureta, ad ipsum veri* o *verinum*...

El resto de la nota está dedicado a explicar el origen de la partícula *can*, que, según Jovellanos, procede de *casam*. Otras referencias al mallorquín, en las notas 6 y 11 a la misma *Descripción* (la número 11 trata de la costumbre llamada en Mallorca *Pan Caritat*, que Jovellanos hace derivar de ciertos convites latinos llamados *charestia*, documentados en Valerio y Ovidio) y en cartas a Posada, 6 de septiembre y 11 de diciembre de 1806, *Bib. Aut. Esp., Obras de Jovellanos*, vol. II, págs. 247 y 249).

Ángel del Río.

Columbia University, Nueva York.

LA FUENTE DE *INESILLA LA DE PINTO*

Hay que inscribir un nuevo nombre en la lista de autores que aportaron materiales a Ramón de la Cruz para componer sus sainetes : el de Marc-Antoine Legrand (1673-1728) [1]. Esto, sin embargo, no es una novedad absoluta. Desde 1899 se ha venido relacionando la *Agnès de Chaillot* (1723) de Legrand — parodia de la tragedia *Inés de Castro*, de Antoine Houdart de La Motte — con la conocida caricatura del sainetero madrileño titulada *Inesilla la de Pinto* (1770). Pero los críticos que han tratado este asunto, empezando por Emilio Cotarelo y Mori [2], que fué el primero según nuestros datos, y terminando por Francisca Palau Casamitjana [3], han empleado formas dubitativas de expresión, reveladoras — como fácilmente puede suponerse — de que desconocen de la pieza del francés. Cotarelo, por ejemplo, dice : « parece tuvo D. Ramón en cuenta la *Agnès de Chaillot*... » [4]. Francisco Palau Casamitjana, en un libro consagrado a estudiar la influencia de la cultura francesa, sólo se atreve a enunciar con timidez que « *Inesilla la de Pinto* dependería de la *Agnès de Chaillot* de Legrand... » [5].

Mucho más resuelto, Ángel Valbuena Prat, desentendiéndose de Legrand y su

[1] Acerca de las fuentes literarias de los sainetes de Ramón de la Cruz, véase Revista de Filología Hispánica 1941, III, pág. 375, notas 1, 2 y 3. Agréguese : Alfred Iacuzzi, *The European vogue of Favart*, Nueva York, 1932, págs. 305-315.

[2] *Don Ramón de la Cruz y sus obras. Estudio biográfico y bibliográfico*, Madrid, 1899.

[3] *Ramón de la Cruz und der französiche Kultureiufluss im Spanien des XVIII. Jahrhunderts*, Bonn, 1935.

[4] *Ob. cit.*, pág. 144. Luego, en el *Catálogo alfabético*, añade : « La obra es una parodia de la tragedia *Inés de Castro*. Don Ramón, quizá por esta causa, no da esta obra como original ; también es cierto que pudo tener presente la *Agnès de Chaillot*, francesa, obra de Legrand, bastante anterior (1723), y destinada a parodiar la *Inés de Castro* de M. de la Mothe [*sic*] » (págs. 350-351). Posteriormente, al escribir el *Discurso preliminar* a la edic. de *Sainetes de Don Ramón de la Cruz* (Madrid, 1915, I, pág. XIX), se limita a definir a *Inesilla la de Pinto* como « graciosa caricatura *de Inés de Castro* ». Hurtado y González Palencia, *Hist. de la lit. esp.*, Madrid, 1943, pág. 819, afirman que es parodia de la tragedia de La Motte, sin mencionar para nada a Legrand. Otros tratadistas no se refieren concretamente a este sainete.

[5] *Ob. cit.*, pág. 151, nº 14.

Agnès de Chaillot, sustenta una opinión original, de acuerdo con la cual el sainete de Ramón de la Cruz se considera como parodia de *Reinar después de morir*, de Vélez de Guevara [1]. Pero esta opinión es errónea, y ha de quedar refutada implícitamente mediante la prueba contenida en esta nota.

La más ligera lectura de *Agnès de Chaillot* y de *Inesilla la de Pinto* demuestra, sin duda alguna, que la primera ha servido de modelo a la segunda. Desarrollemos, pues, la sencilla demostración. Comienza la obra de Legrand con el mensaje que el alcalde Gonesse envía por un embajador a Trivelin, alcalde de Chaillot, a quien aquél felicita por el triunfo de su hijo Pierrot en « le prix de l'arquebuse ». El de Gonesse, además, ofrece para esposa del vencedor a Constance, su hermana. Agnès, criada de Trivelin, al saber la noticia, tiembla. Llega entonces Pierrot y se entabla el siguiente diálogo, que Ramón de la Cruz vierte al español con cierta amplificación [2]:

AGNÈS	INÉS
Venez, mon cher Pierrot.	¡ Ay, querido señorito !...
	Vén, vén, que el diablo se suelta.
PIERROT	HERMENEGILDO
Je vous vois tout émue ;	¿ Qué tienes, Inés querida ?
Qu'avez vous, belle Agnès ?	¿ Qué te aflige ? ¿ Qué te altera ?
AGNÈS	INÉS
Votre Agnés est perdue ;	Ya está perdida tu Inés,
On vous fait épouser Constance dès ce jour.	pues que te cases es fuerza
	con la hija del vallecano
	senador...
PIERROT	HERMENEGILDO
Et que deviendra donc, chère Agnès, notre amour ?	¿ Y nuestro amor ?
AGNÈS	INÉS
O trop funeste amour ! avant que de m'y rendre,	¡ Triste amor ;
Vous savez quels efforts je fis pour m'en défendre.	que para que infeliz sea
Un jour dans ma cuisine entré secrètement,	basta lo poco que hubo
Vous vîntes me conter votre amoureux tourment :	y lo mucho que nos cuesta !
Je vous priai cent fois de me laisser tranquile ;	Bien lo sabes tú ; bien sabes
Vous n'écoutâtes point ma prière inutile ;	la constante resistencia
Et me serrant les mains, embrassant mes genoux,	que hice,...
Vous fites éclater les transports les plus doux.	... Un día,
Mais, piqué des rigueurs de ma vertu mutive,	que arrimada en pie a la mesa
Vous prîtes aussi-tôt le couteau de cuisine.	de la cocina me viste

[1] *Historia de la literatura española*, Barcelona, 1937, II, pág. 580.

[2] Chaillot se denomina, aquí, Pinto ; Gonesse, Vallecas. Agnès se llama Inés ; Pierrot, Hermenegildo ; Constance, Quiteria (hija, y no hermana, del alcalde de Vallecas).

Je craignis pour vos jours, j'arrêtai votre main,
Et je vous empêchai de vous percer le sein.
Vous jettâtes le trouble et l'effroi dans mon âme:
Dès ce même moment je devins votre femme:
Mais, hélas! tout conspire aujourd'hui contre nous.
On veut, mon cher Pierrot, briser les nœuds si doux.
Votre marâtre, enfin, que la rage transporte,
Me soupçonne déjà...

(Agnés de Chaillot. *Oeuvres*, París, 1770, III, págs. 450-451).

mondando unas berenjenas,
llegaste secretamente...
Entraste ; yo te rogué
que me dejases ; me muestras
tu corazón, me aseguras
ser mi esposo ; doy la vuelta
y te dejo ; tú me sigues
de rodillas y así puestas
las manos ; y viendo, al fin,
que contra mi fortaleza,
mis virtudes y mi honor
son inútiles tus quejas,
tus extremos, tus doblones,
tu hermosura y tus ofertas,
tomando el cuchillo grande
de la cocina...
tomando, al fin, el cuchillo,
con esa mano derecha,
y desabrochando chupa
y gustillo con la izquierda
te ibas a dar...
Yo que soy
tan naturalmente tierna,...
te arrebaté de las manos
el cuchillo antes que abriera
la herida, quedando entrambos,
tú vivo, yo medio muerta ;
y desde entonces tan unas
en todas las almas nuestras,
que al punto solicitamos
las necesarias licencias
para llamarnos esposos
adonde nadie lo oyera.
Mas ¡ ay ! que hoy todo nos sale
mal, y todo lo sospecha
tu madre...

(*Inesilla la de Pinto. Sainetes*, edic. de Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, 1928, II, págs. 107*a*-108*a*.)

Pierrot aconseja a Agnès que huya ; ella no quiere. Sigue una escena entre Trivelin y Pierrot : el hijo se niega a casarse con Constance y el padre le impone el tal matrimonio. Continúan discutiendo : el padre exige obediencia o la razón de la negativa ; el hijo no puede dar explicaciones. Aparece la alcaldesa, que ha descubierto el misterio y, mostrando a Agnès, dice : « Voilà l'indigne objet dont son cœur est épris ». Pierrot grita su amor por Agnès. Trivelin ordena encerrar a la joven, bajo llave, en la cocina. Después procura convencerla para que olvide a Pierrot y se case con Arlequin. Agnès no se ablanda [1]. La alcaldesa llega con la noticia de que Pierrot pretende rescatar a su amada Agnès por la fuerza. Se

[1] Ramón de la Cruz prescinde de todo esto.

presenta Pierrot, espada en mano, y nuevamente aconseja la fuga; pero Agnès lo reprende por el escándalo que ha causado. Mientras conversan, vuelve Trivelin, a quien Pierrot rinde la espada [1].

Trivilin, en cómico monólogo, duda si debe castigar o no a su hijo, y opta, al fin, por convocar a las personas ilustres del pueblo. Se celebra el consejo y Pierrot queda condenado a destierro en el Mississipí. Agnès solicita hablar con el alcalde, porque tiene graves secretos que revelar. Entonces confiesa que Pierrot es su esposo, y asoman cuatro niños llevados por una nodriza.

AGNÈS, *a ses enfans*

Venez, famille désolée ;
Venez, pauvres enfans, qu'on veut rendre orphelins,
Venez faire parler vos soupirs enfantins.
Approchez-vous, mes fils ; voilà votre grad-père,
Embrassez ses genoux, apaisez sa colère.
(Pág. 472.)

INÉS

¡ Vén, familia desolada !
¡ Venid, oh huérfanas prendas
del amor más desgraciado,
y echados a las excelsas
plantas del invicto abuelo
pedid que perdone a vuestra
madre inocente, y que os dé
cuatro cajas de jalea !
(Pág. 110ª.)

El alcalde se enternece y perdona :

A toute ma tendresse, enfin, je m'abandonne.
(A l'Archer)
Faites venir mon fils ; allez, je lui pardonne.
(Pág. 473.)

¡ Yo me muero de terneza !
¡ Hola ! llamad a mi hijo ;
decidle al punto que venga,
que yo, por su habilidad,
perdono su resistencia.
(Pág. 110ᵇ.)

Agnès, de pronto, se siente enferma y cae al suelo desvanecida. Acude Pierrot.

PIERROT

Ah ! voilà de ces coups où l'on ne s'attend pas.
Quoi ! fallait-il sa mort pour sortir d'embarras ?
Agnès, ma chère Agnès, pour jamais m'est ravie !
Ce fer m'est donc rendu pour m'arracher la vie !
(Il veut se frapper)

LE BAILLI, *lui retenant la main*

Ah ! mon fils, arrêtez...
. . . . . .

AGNÈS

Adieu, mon cher époux; c'en est fait, je me meurs,
Venez à mes genoux étaler vos douleurs.

PIERROT

Chère Agnès, vous mourez: ô rigueur inhumaine!

HERMENEGILDO

¡ No es sino miseria
mía ; desgracia, infortunio,
desolación y tragedia !
¡ Ay, Inés del alma mía ? :
¿ cómo vivo si estás muerta ?
Pero aquí traigo navaja ;
aguárdate, y ¡ zas !...

REGIDOR

Espera,
que aquí traigo yo rosoli,
y quizá puede que vuelva
al oloreillo.

HERMENEGILDO

Si muere,
desde Pinto hasta Vallecas

[1] Escenas XII a XVI de la obra de Legrand.

ARLEQUIN

Tirons tous nos mouchoirs : voici la belle scène.

PIERROT, *au genoux d'Agnès*

Pleurez, pleurez mes yeux, et fondez-vous en eau,
Puisque ma chère Agnés va descendre au tombeau.
. . . . . .
Revivez, chère Agnès, c'est moi que vous en prie...
Tenez, voilà de l'eau de la reine d'Hongrie.

AGNÈS

Quelle voix me rappelle et m'arrache au trépas ?

PIERROT

Hé bien ! qu'avois-je dit ? Ne la voilà-t-il pas ?
Ah ! que je suis content ! Puisqu' Agnès n'est [pas morte
Chantons, cabriolons, et de la bonne sorte.

(Págs. 475-477.)

millones de luminarias
han de alumbrar sus exequias.

INÉS

¿ Quién me restituye aliento ?

ALCALDE

Toma toda la botella,
que a trueque de que tú vivas
no importa que te la bebas.
. . . . . .

HERMENEGILDO

Pues vive Inés, todos vivan ;
y celébrese la fiesta
de mi boda con tonadas,
cañas, toros y comedias.

(Págs. 110 *b* y 111 *a*.)

Inesilla la de Pinto no sólo presenta el mismo esquema argumental que *Agnès de Chaillot*, sino que es, en realización, indudable imitación libre de ella [1]. Ramón de la Cruz, aun ciñéndose a la pieza de Legrand con bastante fidelidad, acortó su extensión, eliminando versos y a veces suprimiendo escenas íntegras. Sustancialmente nada modificó de la *Agnès de Chaillot* al trasladarla ; pero transformó todo aquello que era necesario para dar a su sainete el tono inconfundible de lo español. Bien es verdad que los cotejos ilustrativos que hemos establecido y, por otra parte, el paralelo total de ambas obras revelan que la imitación ha perdido algo, y aun mucho, de la fuerza satírica y de la intención paródica del modelo.

La fuente de *Inesilla la de Pinto*, ahora debidamente esclarecida, contribuye a aclarar cuáles fueron los propósitos que Ramón de la Cruz tuvo presentes cuando compuso la serie de *sainetes trágicos* o de *tragedias para reír*. No tenía, de seguro, otra finalidad principal que la de excitar la risa del púbico con un novedoso recurso teatral y, de modo secundario, la de burlarse de las traducciones de tragedias francesas. A Ramón de la Cruz hubo de llegarle el eco del extraordinario éxito que algún tiempo antes había alcanzado en Francia Marc-Antoine Legrand, que, si no inventó el género dramático de la parodia, fué quien lo impuso [2]. Advirtió la posibilidad de obtener en España idéntico favor popular y

[1] Por lo tanto, el vínculo a menudo señalado entre *Inesilla la de Pinto* y la *Inés de Castro*, de La Motte, deberá admitirse sólo como indirecto y puramente circunstancial, y explicarse por la adaptación española de *Agnès de Chaillot*.

[2] El género también se había cultivado en España : se conocen varios entremeses burlescos anónimos de fines del siglo XVII o principios del siglo XVIII. Citemos *La hija del*

escribió el *Manolo* (1764), que los espectadores aplaudieron entusiasmados. Logrado el triunfo, continuó haciendo representar sainetes caricaturescos — *Inesilla la de Pinto, El marido sofocado, El muñuelo*... —, en los cuales aplebeyaba los caracteres y remedaba la situaciones de la tragedia neoclásica en general, pero sin referencia — por lo menos, sin que se descubra la alusión definida y deliberada — a ninguna tragedia en particular [1].

José Francisco Gatti.

aire y *La renegada de Vallecas*, parodias de *La hija del aire*, de Calderón, y de *La renegada de Valladolid*, de Belmonte Bermúdez, Moreto y Martínez de Meneses (véase Emilio Cotarelo y Mori, Introducción a la *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, en *Nueva Bib. Aut. Esp.*, XVII, págs. CXXXVII *a* y CXLV *b*).

[1] Salvo, quizá, en el caso de *Zara*, sainete — ¿original? — que satiriza la *Zaïre* de Voltaire.

RESEÑAS

Baltasar Gracián, *El Criticón,* Edición crítica y comentada por M. Romera-Navarro, Catedrático de la Universidad de Pensilvania. Philadelphia, University of Pennsylvania Press. Tres tomos, años 1938-1940, VII + 404, 384 y 508 págs.

He aquí una de las labores más arduas y mejor cumplidas en el género de las ediciones anotadas. De nuestros siglos clásicos no hay autor que acumule tantas dificultades como Gracián, cuya prosa es un constante acertijo, gracias a esa especie de mirada bizca que le permite fijar un ojo en el hilo seguido del pensamiento y otro en los espejismos de sentido que componen al azar (pero sujetado por Gracian a intención) las palabras con sus resonancias y asociaciones. Como bajo el prisma, la línea del lenguaje forma un dibujo propio y otro ilusorio. Uno se imagina, lleno de admiración, el paciente acecho, durante largos años, en que Romera-Navarro ha aguardado y ha ido cazando hoy una solución, mañana otra para estos innumerables enigmas; el mar de libros que ha ido leyendo con la atención puesta en las apretadas páginas de Gracián siempre presentes, a las cuales iban pasando acumulativamente aclaraciones, interpretaciones, relaciones, noticias. El resultado ha sido que las dificultades se han allanado casi en su totalidad. Decir « casi » es siempre prudente, y más en este género de anotaciones marginales, en donde, además de que el cotejo de una nueva cita puede añadir o quitar certeza a nuestro conocimiento, a veces el azar le hace a uno más afortunado que su competencia y su trabajo tesonero a otro. Por ejemplo: en las páginas 256-257 del tomo primero se describe un partido de pelota. A mí la descripción entera y toda su terminología técnica me resultan perfectamente diáfanas, porque soy navarro de nacimiento y personalmente aficionado a ese juego. Los quinces y treintas del texto, explicados como dos juegos de naipes por el *Diccionario de Autoridades*, son los mismos quinces y treintas (y cuarentas) que tantas veces he empleado yo mismo de muchacho para contar los tantos: un partido de pelota se juega a varios juegos (desde cuatro los aficionados, hasta nueve los profesionales); *quince* se llama el primer tanto de cada juego, *treinta* el segundo si lo gana el mismo bando (si lo gana el otro se dice *a quinces*), *cuarenta* el tercero ganado por el mismo bando (la igualdad a treinta se llama *a dos*, y a *a dos* regresan todas las indefinidas igualadas que pueden sobrevenir en adelante); el cuarto tanto completa el *juego*, con la condición de que los dos tantos últimos se ganen seguidos. Este viejo sistema navarro y aragonés de contar es muy parecido al que se usa en todo el mundo para el tennis. No conozco la historia de este deporte, pero hay que descartar que los navarros, riojanos y aragoneses lo hayan tomado del tennis, pues no sólo es el mismo sistema que usaba de chico mi abuelo hacia 1830, sino que, como se ve por el texto de Gracián, ya era viejo en el siglo XVII.

Otra nota semejante: « que no quedó rostro sin lunar, ojo sin lagaña, lengua

sin pelo, frente sin arruga, mano sin berruga, pie sin callo, espalda sin giba, cuello sin papera, pecho sin tos, nariz sin romadizo, uña sin enemigo... » (II, 332). También aquí la explicación es más sencilla que la que proporciona el *Diccionario de Autoridades*: *enemigo* significa en la tierra de Gracián y en la mía 'padrastro' de las uñas. En III, 104, nota 189, se toma el *açarola* del texto como errata por a *açarolla*; pero la forma que yo recuerdo como corriente en Navarra es *acerola*, con *l*, y, en efecto, *acerola* 'serba' es lo que registra Borao, *Voces aragonesas*. ¡Qué descansada resulta esta aportación mía al esclarecimiento del texto de Gracián! Yo guardo mi admiración para las notas eruditísimas de Romera-Navarro, y más aún para esas que requieren, no tanto el hallazgo de una cita aclaradora, cuanto sagacidad y adueñamiento interior del estilo de Gracián, o ambas cosas a la vez, como aquella (II, 237) en que Ruy Díaz atildado («desde que tomó capa de valiente es un Rui Díaz atildado») resulta un ruin (*ruĩ*).

Con ser la labor anotadora tan meritoria, otro aspecto hay que no taso en menos: la puntuación y acentuación, que de por sí ya son una sostenida interpretación sintáctica del texto. Algunos colegas mantienen la opinión de que las ediciones filológicas de textos antiguos deben mantener la puntuación y la acentuación originales. No negamos que eso tendrá ventajas para el futuro historiador de la puntuación y de la acentuación, pero es desproporcionado sacrificar en provecho de ese futuro señor la misión de fijar la articulación sintáctica del texto editado: es decir, el sentido. En este terreno, la obra cumplida por Romera-Navarro es altamente encomiable. En los tres copiosos volúmenes apenas encontraremos unas cuantas erratas o algunas discrepancias de interpretación: I, 324, línea 7: dice *qué* por *que* (« ¡ *Que* es posible que esté el mundo lleno de engaños! »...); II, 39, l. 5: dice *quán* por *quan* 'cuanto', 'como' (« Quedó él tan perdido *quan* escandalizados todos los cuerdos »...); II, 77 nota 182 y 134 nota 85, dice *sino* por *si no*; II, 140, l. 14: dice *sí* por *si* introductor de una frase de sospecha (« ¿ *Si* sería uno que yo conozco... ?» ; en la pág. 170, l. 7 está bien *si* en el mismo giro); II, 177, l. 2, dice *qué* por *que* (« ¡ Y lo *que* F. la celebró! »); pág. 178, l. 3, dice *lucidos* por *lúcidos*; III, 123, l. 11, dice *hipógrifos* por *hipogrifos*; pág. 305, l. 11, dice *¿ Qué, tanto...* ? por *¿ Qué tanto...* ? '¿ cuánto ?' (« — ¡O sí, que alcançan mucho! [los antojos o anteojos]. — ¿Qué tanto más [= cuánto más] que el antojo de Galileo ? »). No habrá muchas más correcciones que hacer; yo consigno aquí éstas en beneficio de los poseedores de la obra que deseen anotarlas en su ejemplar.

El señor Romera-Navarro ha puesto al frente del tomo I (págs. 3-88) un erudito y sesudo estudio sobre Gracián y en especial sobre *El Criticón*, y al final del tomo III, págs. 413-506, tres utilísimos apéndices con un Registro de nombres, lugares y obras anónimas, un Índice de palabras, frases y materias (índice de las notas) y otro Registro de refranes y dichos proverbiales.

En suma: por muchos años ésta será la edición de *El Criticón* que será indispensable manejar a todo el que se proponga hacer un estudio cualquiera de Gracián. Sobre ella se puede seguir indefinidamente depurando la interpretación de cada pasaje, rastreando las fuentes (que el editor ha atendido ahora con poco empeño y sólo en el tomo I) y también — por qué no — coordinando complementariamente con el texto las más ilustres influencias de Gracián, desde La Rochefoucauld hasta Schopenhauer y Nietzsche.

Amado Alonso.

Nelson Roméro, *Pronuncia do latim*, Río de Janeiro, 1942, 178 págs.

El autor rompe una lanza por la pronunciación tradicional del latín contra « la acción perturbadora de los fanáticos del nuevo credo restaurador ». Los argumentos son de este tipo: es una pretensión « revitalizar en el tiempo, después de 20 siglos, la fonación materializada de Cicerón. Utopía ». Del grande orador queda su sentir y su pensar; pero « yerran o ven poco los que desean restablecer el vacío de las voces en la pronunciación hueca, dejando la idea por el sonido » (pág. 25). Conforme con este sorprendente planteo es todo el libro. El autor conviene en que en algunos países se cometen graves vicios que habría que corregir. Entre estos vicios incluimos nosotros, sin duda con la aprobación del autor, el que los franceses pronuncien *dominús vobiscóm* (con la primera *ú* como la de *puce*); el que los ingleses digan *Taitus Laivius* y los franceses *Titüs Liviüs*; el que los alemanes digan *Tsítsero*, los españoles *θíθero*, los hispanoamericanos *Sísero*; tampoco aprobará que los españoles mantengan su tradición de pronunciar la *g* de *virginem* con *j* española, ni los franceses con *j* francesa; en fin, el señor Romero está dispuesto a condenar todas las pronunciaciones tradicionales de todo el mundo con la excepción de la que se sigue en la Universidad Gregoriana de Roma, donde él estudió en sus años juveniles. Así que hispánicos e ingleses tendríamos que decir *Chíchero* y los franceses y portugueses *Tchítchero*, y los alemanes *Tschitschero*, y unos y otros tendremos que dar a la *g* el sonido que tiene en italiano, aunque sepamos con entera seguridad que la pronunciación italiana es tan ajena a la de Cicerón como la francesa o la española. En fin: el señor Romero quiere imponer, no sólo a los establecimientos eclesiásticos, sino a las escuelas y universidades laicas del mundo entero, la pronunciación que se ha hecho tradicional en *una* de las universidades eclesiásticas. Los eclesiásticos de Italia siguen en la pronunciación del latín no *la* tradición secular, sino *su* tradición secular, ni más ni menos que los eclesiásticos de las otras naciones siguen la suya. La pronunciación tradicional del latín consiste en que cada país lo pronuncie con los sonidos que da a las mismas letras en su idioma nacional, a veces con algunas mitigaciones, a veces con algunas contaminaciones. Y la pronunciación restituída es algo más que un modo de corregir esta anárquica diversidad estableciendo en todas partes una misma pronunciación; es el intento obligatorio en la ciencia de averiguar y fijar, dentro de los límites de la sagacidad humana, cómo eran realmente los hechos de pronunciación a que se referían los caracteres escritos del latín. Se puede por pereza o por falta de interés dejar que continúe en el Brasil, por ejemplo, la pronunciación portuguesa del latín; pero abogar activamente contra la enseñanza de la pronunciación latina del latín, y hacerlo, no siquiera a favor de la tradición propia sino a favor de una ajena, eso ya me parece una ofuscación de la que resulta negado el espíritu mismo de la ciencia y de su enseñanza. Reduciendo la cuestión a términos aristotélicos: el autor viene a predicar las ventajas de la « opinión » y las desventajas de la « ciencia ». Sin duda, nunca se conseguirá, como arguye el señor Romero, reconstruir sin resto la pronunciación de Virgilio; pero lo mismo sucede con el sentido de las palabras y de las frases; lo mismo — exactamente lo mismo — con todas las reconstrucciones paleontológicas, tanto de las

formas de vida del hombre como de los animales (¡ah manes de Cuvier!); lo mismo con las reconstrucciones geológicas y astronómicas. Todas las ciencias históricas tienen la misma quiebra; ¿pediremos por eso el abandono de la etnografía, de la historia cultural, de la geología evolutiva, de la antropología, de la prehistoria?

Todo el libro, de estilo pintoresco por la vehemencia de los ataques, está hecho con argumentos tan poco aceptables como los aludidos. Por el bien de la Universidad brasileña le deseamos un rápido y total olvido.

AMADO ALONSO.

DÁMASO ALONSO, *La poesía de San Juan de la Cruz*. Madrid, 1942, 1 vol., 298 págs.

La impresión que en primer término deja este libro es la de una adoración tan rendida hacia el poeta como desconfiada de las propias fuerzas del crítico. Intencionalmente, como lo declara varias veces, se ha ceñido Dámaso Alonso a lo material y formal de los poemas, sin proponerse revelar, no ya su esencia íntima, pero ni siquiera su contenido doctrinal (su puesto, por ejemplo, en la mística cristiana o sus curiosas relaciones con la mística musulmana). Y el más adecuado juicio de conjunto para este examen, que guarda ante la poesía del Santo la misma humilde reserva que guardaba el Santo ante su experiencia mística suma, es, en palabras del propio autor (pág. 231), el de «trémulo y negativo análisis humano» del inexplicable misterio de perfección cumplido en las contadas poesías de San Juan de la Cruz.

En el terreno a que se ha ceñido, el libro presenta buen número de adquisiciones firmes para la historia de la literatura española, unas del todo originales, otras fundamentación de juicios vagos que sólo desde ahora tienen demostrada su validez. Así el estudio de la raíz culta, la raíz castiza y la bíblica en todos los planos y sectores de la obra de San Juan (temas, estilo, vocabulario, versificación). Es claro que la triple filiación es evidente al primer hojeo, y que el sentido común advierte que muy difícilmente se sustraería a ella un poeta devoto de la España del siglo XVI y con estudios universitarios. La escrupulosidad de Dámaso Alonso le lleva a explorar con la mayor minucia cada «raíz» para llegar a una adhesión enriquecida y segura de la opinión corriente, y fijar por primera vez en forma científica la deuda de San Juan de la Cruz para con el Romancero, el Cancionero y la poesía italianizante. Puede medirse hasta dónde llega la exigencia de Dámaso Alonso para otorgar el título de fuente de San Juan, por el hecho de que no considera tal a fray Luis de León, que era maestro y poeta célebre en Salamanca cuando se matriculó allí el Santo (pág. 30), que enaltece el empleo de la lírica como estrofa religiosa, que interpreta el Cantar de los Cantares como desposorios rústicos (interpretación sugerida en el *Cántico espiritual* con elementos del habla rural, pág. 140, 143 y sigs., 203 y nota 3), que acaba varias de sus poesías más bellas con un anticlímax horaciano idéntico al final del *Cántico* y de la *Noche oscura* (pág. 290, nota 28 y pág. 291, nota 46), que presenta idéntico sentido en el manejo del léxico castizo y culto, y empleo abundante de la antítesis, figura esencial en el estilo de San Juan.

Raíz culta. Sebastián de Córdoba. — Un valioso aporte al mejor conocimiento de las fuentes italianizantes es el análisis de la dependencia de San Juan de la Cruz respecto de Garcilaso y de Sebastián de Córdoba, el menos que mediano poeta que en 1575 imprime las *Obras de Boscán y Garcilaso trasladadas a materias cristianas y religiosas*. Desde ahora es indiscutible el papel de dicho librejo en la creación poética de San Juan. De él habría tomado el Santo no precisamente la idea de volver a lo divino poesía erótica en boga — cosa que se venía practicando desde el siglo xv por lo menos y que San Juan mismo había hecho dentro de las formas del Cancionero — pero quizá la de aplicar muy libremente este proceso, viejo en la poesía castiza, a la primera figura de la nueva poesía italianizante. Y sin duda le guió por modo negativo, por su verbosidad, por su torpeza, por su aferramiento mecánico, para entrever con vuelo justo el posible desarrollo devoto de este y de aquel verso o motivo de Garcilaso. Otro servicio indudable se desprende del análisis de Dámaso Alonso. Toda imitación continuada implica una selección a través de un temperamento; la épica del Renacimiento, por ejemplo, aun conociendo a Homero, no le imita sino a través de la imitaeión no total sino selectiva de Virgilio. Pues bien : aparte, muy rara vez, uno que otro verso, uno que otro motivo de la cosecha del pobre Córdoba, San Juan sólo toma de él lo que él ha tomado de Garcilaso. A toda su influencia podría extenderse el dictamen de Dámaso Alonso sobre su papel en las imágenes de iluminación (pág. 80) : « Todas esas imágenes que ya en Garcilaso podrían ser consideradas como fuentes están conservadas, resaltadas e intensificadas de tal modo en la versión a lo divino, que dan carácter a la obra ». Como se ve, los versos de Córdoba no constituyen precisamente una fuente intermedia — ya que no excluyen la acción directa de Garcilaso — sino secundaria. El análisis en cuyo curso el influjo de Garcilaso por momentos resulta aparentemente aminorado llega, pues, a conclusiones tan certeras como moderadas (pág. 93 y 98-99). Su prolijidad se explica por razones didácticas, por la necesidad de fundar y destacar el dato nuevo — influjo real de Córdoba, por pequeño que sea — y de persuadir al lector, naturalmente reacio a ver en el escrito insignificante la fuente de la obra excelsa, aunque los libros de esta génesis podrían formar una lista nada escasa, encabezada por *Hamlet*, *Don Quijote* y *El castigo sin venganza*. Como primera influencia de la poesía española culta queda en pie Garcilaso, a quien el Santo lee en su adolescencia (cf. pág. 96 y sigs.) y de quien asimila ambiente, motivos, expresión, forma estrófica y no pocos elementos de vocabulario.

Raíz castiza. « Que bien sé yo la fonte... ». — En las páginas dedicadas a la poesía española tradicional sobresale el magistral estudio de « Que bien sé yo la fonte... » (pág. 123 y sigs.), de tan esquiva belleza y contradictoria técnica : por una parte inequívoco corte popular (dístico pareado y estribillo pentasílabo suelto), por la otra metro culto (endecasílabo de importación italiana) ; por una parte, el primer sustantivo, *fonte*, insinúa la no diptongación del dialecto gallego y refuerza el parecido con el cosante de la lírica gallegoportuguesa ; por la otra Dámaso Alonso demuestra eruditamente que los primeros versos constituyen un villancico castellano y que su presencia como tema inicial corresponde a la estructura del cosante de la lírica castellana. A todos los que hemos asimilado

esta poesía al cosante gallegoportugués, nos advierte Dámaso Alonso que sólo cumple una de las tres condiciones requeridas por Entwistle para esa composición, la de poseer estribillo. Caso de ser inobjetable el canon de Entwistle (que no lo es, ya que la inmovilidad que exige no se cumple en el cosante de Pedro Meogo *Digades, filha, mia filha velida*), vale la pena observar qué finamente están sugeridas las otras condiciones: la estructura paralelística, en los pareados en que cada verso es un miembro sintáctico; la «inmovilidad» en el contenido de dogma donde el lector lego no ve «progresiva exposición» (pág. 132) sino quieto susurro teológico, y Dámaso Alonso acaba por señalar que, con todas sus diferencias, la estrofa recuerda el cosante gallegoportugués. Desgraciadamente no va más allá de su fino análisis negativo, y el comentario estético de la poesía (pág. 230), rico como expresión emocional, tampoco se detiene en tan curiosas contradicciones. Pero si algo se desprende de la indagación de Dámaso Alonso es que San Juan era artífice demasiado sabio (pág. 213 y 240) para que creamos que efecto tan sostenido se deba al azar. Cada elemento del cosante está insinuado y negado. Es evidente la intención artística de crear una forma que sugiera lo popular y regional manteniéndose en rigor en lo nacional y culto.

Creo que los elementos opuestos en que Dámaso Alonso ha desmenuzado tan sagazmente esta siempre misteriosa poesía permiten rastrear un principio positivo de la poética del Santo, que también hallamos vigente en sus otras composiciones; un principio de contradiccion, que abre un camino a la inercia del lector y le hace desembocar en otro, que insinúa una forma y frustra su espera rutinaria sustituyéndole la opuesta. A este principio, practicado de manera tan sistemática, se debe en parte no despreciable la sensación de extrañeza de aquella poesía. También en el *Pastorcico* hallamos una serie curiosa de contradicciones, comenzando por su primer sustantivo: un diminutivo, evocador de la lengua popular, introduce la situación de Salicio y la olvidadiza Galatea, pero desde la estrofa tercera el pastor que llora su amor humano se nos convierte en el Redentor transido de amor divino. La rima, que sigue el esquema de la redondilla, y el estribillo se acercan a la poesía popular, en tanto que el metro noble asocia el endecasílabo repetido al estribillo de la égloga culta de Teócrito, Virgilio y Garcilaso, «salid sin duelo, lágrimas, corriendo». La lírica de metro breve (por ejemplo, «Tras de un amoroso lance», «Entréme donde no supe», y las glosas muy probablemente auténticas «Sin arrimo y con arrimo», «Por toda la hermosura») presenta un impecable aristocratismo de lengua. En cambio (señala Dámaso Alonso) San Juan subraya la nota rústica en la lengua de las poesías cultas, para mantener bajo el símbolo de la unión mística el ambiente rural de unas bodas de aldea (pág. 142) y, subrayando la semejanza de intención con fray Luis de León, roza este principio de contradicción (pág. 145); «En ambos casos se quiere como evocar ligeramente un ambiente rústico conocido y próximo: evocarlo como reprimiéndolo a un tiempo mismo, para que sólo reavive, y no sumerja, el ambiente original». Para mí, el arte de San Juan va más allá; un caso instructivo es el de los versos

> Detente, cierzo muerto,
> vén, austro, que recuerdas los amores,

del *Cántico*, que parafrasean el versículo IV, 16, del Cantar de los cantares:

Surge, Aquilo, et veni, Auster. Fray Luis dice « cierzo y ábrego » no sólo en su versión del *Cantar* sino al recordar la misma pareja de vientos en la oda *Vida retirada :*

cuando el cierzo y el ábrego porfían.

San Juan, en cambio, inicia la enumeración de la pareja de vientos con el término castizo, y la acaba con la sorpresa del latinismo « austro », en lugar del otro término castizo esperado. Asimismo, San Juan calla los nombres propios conocidos del Cantar — Salomón, la Sulamita —, pero deja el misterioso Aminadab, que reaparece, y no por acaso, como héroe de *Los pastores de Belén*. La cultísima *Noche* se abre insinuando en sus dos primeras liras el paralelismo de la poesía gallegoportuguesa, robustecido por el paralelismo de concepto (págs. 158 y 225).

El estudio del endecasílabo confirma este sutil antagonismo. San Juan de la Cruz emplea casi exclusivamente (sólo tres excepciones, a lo sumo, recuerda Dámaso Alonso) el endecasílabo acentuado en la sexta sílaba, en lo cual (pág. 171) « coincide aquí con el manejo del endecasílabo por poetas poco técnicos y de formación popular. » Lo extraordinario, dado el instrumento monocorde a que el poeta se reduce, es no sólo la calidad incomparable de muchos versos, sino la factura exquisitamente gongorina de un verso como

emisiones de bálsamo divino [1]

Puede sorprenderse este mismo principio de contradicción en la técnica de su estrofa. Acerca de la variedad de estrofas en que se combinan sus endecasílabos, muy rara en la poesía de su época, dice Dámaso Alonso (pág. 169) : « Parece que hay a un mismo tiempo preocupación y despreocupación por el utensilio. Elige tipos distintos, pero la elección se hace de un modo raro... » Así, pues, en las poesías mayores y menores vemos cumplirse desde cada posible ángulo de observación este principio de contradicción que tan logradamente cristaliza en el misterio de « Que bien sé yo la fonte... » Pero, además, no es

[1] En efecto, Dámaso Alonso en su estudio sobre *La lengua poética de Góngora*, Madrid (Centro de Estudios Históricos), 1935, pág. 117 y sigs., destaca en fino análisis el valor musical del cultismo esdrújulo en la poesía de Góngora. En los trece ejemplos que aduce, ocho de esos esdrújulos son grecismos, proporción muy considerable si se repara en que en el vocabulario cultista de Góngora el grecismo está en franca minoría frente a las voces latinas. Tal particularidad de la prosodia gongorina no escapó a Lope, quien calca repetidas veces ese esquema rítmico, tanto en sus imitaciones serias del estilo de Góngora como en las parodias :

Herida de los átomos de plomo
La Circe, I.

veneno ardiente en áspides de nieve
La Circe, I.

y ya la estrena el céfiro suave
La Circe, III.

aunque en breves paréntesis gustosas
La Gatomaquia, IV.

cuando miren las hélices nocturnas
La Gatomaquia, IV..

homicida frenética del sueño.
« Canción a la pulga », *La Dorotea*, IV, 3.

este principio un procedimiento caprichoso; entronca con un modo característico del estilo de San Juan, la antítesis (formulación, para Dámaso Alonso, pág. 176, de cómo la experiencia mística trasciende el principio lógico de no contradicción afirmado por el entendimiento), y aun con el planteo radical del problema poético del Santo (pág. 232), que es la superación de dos irreconciliables opuestos: expresar la experiencia mística suma, inexpresable por esencia.

Raíz bíblica. El Pastorcico. — Precisamente por ser la más manifiesta, esta raíz ha recibido muy corta atención. En concreto, Dámaso Alonso señala tres estrofas del *Cántico* (« En sólo aquel cabello », « Debajo del manzano », « Detente, cierzo muerto ») como ejemplo de las muchas en que el poeta parafrasea versículos del Cantar de los cantares. También estudia las imágenes derivadas, procedentes del poema bíblico, destinadas a expresar fuera del *Cántico* la experiencia inefable: el símbolo central de la canción « ¡Oh llama de amor viva! » — llama y lámparas — deriva sin posible duda del versículo VIII, 6: *lampades ejus lampades ignis atque flammarum*. La *Noche* debe al Cantar, al comienzo, el motivo de la salida nocturna, y en cada una de las tres extáticas estancias finales un poético nombre — cedro, almena, azucena — marca el origen bíblico. Todo lector deplorará aquí que Dámaso Alonso haya juzgado (pág. 151) « inútil el multiplicar ahora fáciles ejemplos y también el mostrar en pormenor con qué constancia, con qué repetición, cuando ya no es todo un pasaje el que libremente se traduce o interpreta, tupidamente afloran por todas partes encendidas palabras, olorosas o nítidas imágenes que proceden del poema bíblico ». Nadie podría dilucidar con más seguro tacto que él los infinitos problemas — no fáciles para nosotros — que plantea la fuente esencial de San Juan; decidir, por ejemplo, si « los miedos de la noche veladores » han surgido de la asociación entre los « veladores » (esto es, los guardas, *vigiles*, en la Vulgata, III, 3) y los miedos de la noche (*timores nocturnos*) del mismo capítulo, versículo 8. Es lástima que Dámaso Alonso no haya ampliado un poco este librito sobre la poesía de San Juan de la Cruz; en su actual brevedad no menciona la influencia de otras partes de la Biblia: por ejemplo, Isaías, LXVI, 19, *insulas longe*, Jeremías, XXXI, 10, *insulas quae procul sunt*, y las « ínsulas extrañas » que aparecen dos veces en el *Cántico* y están comentadas la primera en el sentido de « muy apartadas » que tienen explícitamente en estos profetas e implícitamente en muchos otros pasajes de la Biblia. Salmo, CII, 7: *Vigilavi et factus sum sicut passer solitarius in tecto* es el original del pájaro solitario de los *Avisos y sentencias espirituales*, nº 249, como lo denotan el comentario del Santo al verso « en par de los levantes de la aurora » y el cap. XIV, libro II de la *Subida del monte Carmelo*. En la declaración del *Cántico*, el Santo refiere « el silbo de los aires amorosos » al pasaje de 3 Reyes XIX, 12, en que tras el viento y el terremoto y el fuego el profeta Elías oye un silbido apacible y delicado en que reconoce a Dios, como traduce San Juan en el comentario a la *Llama de amor viva*, II, 3: « Te diste a sentir al Profeta en silbo de aire delgado y delicado ».

Rarísimo es en San Juan de la Cruz el artificio retórico. Dámaso Alonso da como ejemplo la estancia:

En soledad vivía
y en soledad ha puesto ya su nido

y en soledad la guía
a solas su querido,
también en soledad de amor herido,

y comenta (pág. 170) : « Esta insistencia no es sino un subrayar en lo fonético la importancia conceptual de la noción « soledad » y los comentarios lo hacen bien patente ; pero, si atendemos al origen literario, hemos de reconocer su relación con ciertos artificios de los cancioneros. » Dámaso Alonso no trae ejemplo de estos artificios de los cancioneros, pero el salmo XCIII, 3-4 presenta, notable correspondencia : ELEVAVERUNT *flumina, Domine,* ELEVAVERUNT *flumina vocem suam ;* ELEVAVERUNT *flumina fluctus suos a vocibus aquarum multarum. Mirabiles* ELATIONES *maris, mirabilis in* ALTIS *Dominus.* Cuando Dámaso Alonso caracteriza tan exactamente el estilo sustantivo, la palabra neta del Santo (pág. 181 y sigs.), piensa el lector que, junto al estilo de San Juan, toda literatura es palabrera menos una, la Biblia, a la que corresponden típicamente los rasgos señados : falta de verbos [1], un solo verbo con complementos o sujetos múltiples [2] o con subordinadas múltiples [3], escasos adjetivos y escasísimos epítetos [4]. La expresión

[1] Cf. la serie I, 15 a II, 3 en el Cantar : *Lectulus noster floridus. Tigna domorum nostrarum cedrina, laquearia nostra cypressina. Ego flos campi et lilium convallium. Sicut lilium inter spinas, sic amica mea inter filias. Sicut malus inter ligna silvarum sic dilectus meus inter filios.* O bien la serie IV, 12-15. Falta de verbo en modo personal o de verbo principal : Salmo XXIX, 3-8. *Vox Domini super aquas, Deus maiestatis intonuit : Dominus super aquas multas. Vox Domini in virtute, vox Domini in magnificentia. Vox Domini confringentis cedros... Vox Domini intercidentis flammam ignis, vox Domini concutientis desertum.* Salmo XIX, 7-10 : *Lex Domini immaculata convertens animas : testimonium Domini fidele, sapientiam praestans parvulis. Iustitiae Domini rectae, laetificantes corda : praeceptum Domini lucidum ; illuminans oculos. Timor Domini sanctus, permanens in saeculum saeculi : iudicia Domini vera, iustificata in semetipsa. Desiderabili super aurum et lapidem pretiosum multum : et dulciora super mel et favum.* Salmo CIV, 2-5 : *Amictus lumine sicut vestimento, extendens caelu simcut pellem. Qui tegis aquis superiora eius. Qui ponis nubem ascensum tuum, qui ambulas super pennas ventorum. Qui facis angelos tuos, spiritus, et ministros tuos ignem urentem. Qui fundasti terram super stabilitatem suam.*

[2] Cfr. Cantar, III, 9, versión de fray Luis de León : « Las columnas de ella hizo de plata, el su techo de oro, el recodadero de púrpura, y por el entremedio, amor por las hijas de Jerusalén. » Salmo CIII, 20-22 : *Benedicite Domino, omnes angeli eius, potentes virtute, facientes verbum illius, ad audiendam vocem sermonum eius. Benedicite Domino, omnes virtutes eius : ministri eius, qui facitis voluntatem eius. Benedicite Domino omnia opera eius.* Salmo CIV, 14-15 : *Producens foenum iumentis et herbam servituti hominis.* Salmo CVII, 2-3 : *Et de regionibus congregavit eos, a solis ortu et occasu ; ab aquilone et mari.* Y cf. los salmos CXLVIII y CL, hechos de pura enumeración, ya de vocativos, ya de complementos.

[3] Cf. Cantar, I, 6 : *Indica mihi, quem diligit anima mea, ubi pascas, ubi cubes in meridie, ne vagari incipiam post greges sodalium tuorum.* Otro tipo . Salmo CIII, 2-6 : *Benedic, anima mea, Domino, et noli oblivisci omnes retributiones eius : qui propitiatur omnibus iniquitatibus tuis ; qui sanat omnes infirmitates tuas. Qui redimit de interitu vitam tuam : qui coronat te in misericordia et miserationibus. Qui replet in bonis desiderium tuum... Faciens misericordias Deus, et iudicium omnibus inuiriam patientibus.*

[4] Un ejemplo notable dentro del Cantar son los encarecimientos de la Esposa a base de imágenes de objetos concretos (IV. 11-15) : el único adjetivo que le aplica directamente es *pulchra.* Cf. el citado salmo CL, que no presenta un solo adjetivo, lo cual multiplica la eficacia de la única expresión calificativa : *in cymbalis* BENE SONANTIBUS.

« con gemido » que deleita a Dámaso Alonso (pág. 181 : «¿ Adónde te escondiste, / Amado, y me dejaste con gemido ?») es calco bíblico, con el forzoso cambio de preposición que impone el español. Cf. Salmo CXLIX, 4 : *quia beneplacitum est Dominus in populo suo : et exaltabit mansuetos in salutem. Exultabunt sancti in gloria*, que Cipriano de Valera traduce : « Porque Jehová toma contentamiento *con* su pueblo : hermoseará a los humildes *con* salud. Gozarse han los píos *con* gloria.

Y es claro que la lengua de « algunos versos de Psalmos y sentencias tiernas del libro de los Cantares », las dos partes de la Biblia que el Santo repetía en sus últimos momentos (*Dibujo del Venerable Varón fray Ioan de la Cruz*, por fray Jerónimo de San José en la edición de las *Obras* de 1635, pág. 35), no se reduce a estas poesías sí y aquéllas no, sino que colora íntimamente toda su producción. Así, por ejemplo, es una expresión del Salmo CXXXVII, 4, la que en el *Pastorcico* marca el punto crucial en que el poema se encauza por nuevo rumbo, y el dejarla pasar por alto ha menoscabado su interpretación. Porque, si bien en tan autorizado catador como Dámaso Alonso una mera impresión subjetiva hace peso por sí, confieso, con toda la deferencia debida a su mejor entender, que la caracterización del *Pastorcico* como tierna poesía sentimentalmente próxima a Garcilaso (págs. 55, 56, 57, 61, 89, 200, 240) me parece adecuada a las dos primeras estrofas pero no a las restantes. Dámaso Alonso ve en toda la poesía un motivo eglógico al cual la última estrofa presta sentido devoto, gracias a Sebastián de Córdoba, quien en su versión a lo divino de la *Égloga II* ha convertido alegóricamente el árbol del v. 435 en « el árbol del mejor fruto », de la tradición de la Iglesia, tránsito favorecido por la concepción, no menos tradicional, de Cristo como pastor. Los pasajes pertinentes de Córdoba son los que siguen (págs. 53-54 y 59) :

Aconteció que en una ardiente siesta,
viniendo de una fiesta fatigados,
en el mejor lugar de esta floresta,
en un silencio solos y apartados,
a la sombra de un árbol aflojamos
las cuerdas a los miembros trabajados.
En el sombroso pie nos reclinamos,
y Celia de aquel árbol recogiendo
no sé qué espirtu de sus sacros ramos,
comenzóme a hablar encareciendo
de aquel árbol el fruto y la dulzura,
palabras con gemir entretejendo.
Allí estaba una fuente clara y pura,
que como de cristal resplandecía
y al parecer mostraba gran hondura.
Allí como en espejo parecía
una diversa historia variada,
puesto que yo miraba y no entendía.
Verdad es que la vi toda cercada
de mil diversidades de ganado,
y de pastor ni sola una pisada.
Sólo un pastor estaba levantado

sobre aquel árbol, con el rostro y frente
herido y con espinas coronado.
Celia, que con cuidado diligente
miraba aquel pastor todo sangriento,
haciendo de sus ojos otra fuente,
me hizo firme y fuerte juramento,
rogándome que luego le jurase
de renunciar al mundo y su contento,
y, hecho aquesto, no me recelase,
con sólo aqueste firme presupuesto,
que a otro, si no a mí, jamás amase....

Si por mi culpa no he perdido el tino,
aquí el pastor divino vi herido,
en una cruz tendido. ¡Oh gran contento!...
¡Oh dulce pensamiento que da vida!
¡Oh celestial herida del costado!
¡Oh fuente de tal lado derivada!...
Mira cómo te espera y vé a buscalle,
aquí puedes hallalle, y está, cierto,
en cruz tendido y muerto...

Un árbol y sobre él un pastor herido. « Exactamente igual en el *Pastorcico* » juzga Dámaso Alonso (pág. 60) [1]. Yo preferiría desarrollar lo que de creación original tiene el poema de San Juan, y ante todo la diferencia más palpable, señalada

[1] Dámaso Alonso refuerza su tesis de que el árbol del *Pastorcico* deriva del Árbol alegórico de estos versos de Córdoba, con el supuesto de que también deriva de ellos la « cristalina fuente » del *Cántico*. Su filiación (pág. 61 y sigs.) demuestra que la « cristalina fuente » no procede de la fuente mágica del *Caballero Platir* (como sugirió Pfandl, *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, Barcelona, 1933, pág. 108, nota 2), ni se remonta a un origen común con este libro de caballerías. En cambio, la necesidad del papel intermediario de Córdoba entre la fuente del *Cántico* y la fuente profana de la *Égloga II* de Garcilaso no parece absoluta. En primer lugar, consta que la fuente es símbolo religioso muy antiguo y usado en muy diversos sentidos (ver, por ejemplo, pág. 61). En segundo lugar, la fuente de Córdoba no coincide en sentido con la de San Juan, que representa la Fe, donde se refleja la presencia divina. Ya lo dice Dámaso Alonso (pág. 67): « La intención simbólica de Córdoba es de absoluta evidencia; su sentido particular no está tan claro ». En efecto, la fuente de Córdoba muestra, primero, « una diversa historia variada », luego Celia (el alma) ve en ella su belleza afeada por las culpas (pág. 54) y, por último, es la fuente de la Gracia (pág. 68). Ninguno de estos sentidos corresponde a la Fe, y todos son irreconciliables con el reflejo de un rostro, con « los ojos deseados ». Alegorización aparte, « los ojos deseados » están más cerca de Garcilaso (*Égloga II*, 746-747):

¿Sabes que me quitaste, fuente clara,
los ojos de la cara?...

No es mucho más inmediato el proceso de reinterpretar en el sentido de la Fe la fuente vagamente devota de Córdoba — según conjetura Alonso — que el de interpretar directamente en tal sentido, consagrado ya por una larga tradición, la fuente profana de Garcilaso.

Además, Dámaso Alonso reconoce la raíz profana de la « cristalina fuente » en el motivo pastoril grecolatino de Narciso, Polifemo, Coridón, Salicio, Albanio, etc. (pág.

por el crítico mismo (pág. 59) : Córdoba presenta un Cristo atormentado y ensangrentado, de imaginería popular. San Juan de la Cruz, coincidiendo en este y en otros puntos con la fe más intelectualista e interior de Erasmo (véase, págs. 257-259, la nota sobre esta coincidencia, interesantísima por lo que dice y por lo que calla, a la cual puede agregarse el desdeñoso pasaje sobre reliquias e imágenes en *Noche oscura*, Libro 2, cap. 3), evita toda mención de tormento material, y elige palabras que, por su asociación con el vocabulario trovadoresco, oscilan equívocamente entre su sentido real y su sentido figurado : «lastimado», «llagado», pero de amor; «herido en el corazón», pero sigue con vida. Estos

41). Pero la diferencia es esencial : Narciso, Polifemo y su caterva, lo mismo que Camila y, una vez por lo menos, Celia, ven en la fuente, su propio rostro, como es natural. En cambio, el rostro que la Esposa quiere ver reflejado no es el de ella, sino el del Amado, en lo cual concuerda exactamente con la fuente del *Caballero Platir*. Si por razones bibliográficas es fuerza renunciar a este origen, creo que la *Égloga II* de Garcilaso es todavía el punto de partida más satisfactorio. Pues en ella, como en su modelo, la *Arcadia* de Sannazaro, Prosa VIII, Albanio envía a Camila a la fuente a ver el rostro de su amada, y Camila va como si ver en la fuente un rostro distinto del que se mira en ella fuese lo normal (470 y sigs.) :

> le dije que en aquella fuente clara
> vería de aquélla que yo tanto amaba
> abiertamente la hermosa cara.
> Ella, que ver aquésta deseaba,
> con menos diligencia discurriendo
> de aquélla con que el paso apresuraba,
> a la pura fontana fué corriendo,
> y en viendo el agua, toda fué alterada,
> en ella su figura sola viendo.
> Y no de otra manera, arrebatada
> del agua rehuyó, que si estuviera
> de la rabiosa enfermedad tocada.

El curioso hecho de que Garcilaso presente como ocurrencia natural tal imagen de otro rostro bien puede achacarse al recuerdo del espejo mágico del *Primaleón* (modelo de la fuente mágica del *Platir*, pág. 66), ya que otro recuerdo de este mismo libro de caballerías asoma en el nombre Flérida de la *Égloga II*. Si este doble recuerdo — *Primaleón* y *Égloga II* de Garcilaso — perdura en el deseo que formula la Esposa del *Cántico*, vale la pena notar por qué delicados pasos se desvía San Juan de ambos modelos : de Garcilaso, en que vuelve a la situación primitiva, mucho más patética, en que el propio enamorado y no un tercer personaje ve el rostro amado ; del *Primaleón*, en que el reflejo no es una realidad operada por arte de magia, sino un deseo, el deseo que originó esta ficción mágica.

El último terceto citado de Garcilaso abre todavía otra pista, que doy por lo que valga. Era creencia antigua que los rabiosos huían del agua por ver retratado en ella el animal que los había mordido, y esta creencia ya está reelaborada en sentido erótico en un epigrama de Paulo el Silenciario (*Antología griega*, V, 266) :

> Dicen que el hombre herido por la rabiosa ponzoña del perro ve en las aguas la imagen del animal. Quizá Amor rabioso me clavó su amargo diente e hizo mi corazón presa de frenesí, pues el mar y los remolinos de los ríos y la copa de vino me muestran tu imagen adorable.

Es sabido que la *Antología griega* fué extraordinariamente leída e imitada por los poetas del Renacimiento.

finísimos subterfugios con que San Juan mantiene en vida al pastorcico no son un juego virtuosista, sino el rasgo del poemita que pone sobre la pista de la diferencia esencial con los versos de Córdoba. En éste, desde el principio, el pastor está muerto; Córdoba ha pintado un retablo estático: ante un crucifijo, los enamorados, Alma y Cuerpo (Celia y Silvanio) empeñan juramento de renuncia, teniendo como marco, en segundo término, toda la grey adorante. En contraste, el poema de San Juan es puro drama y sólo en la última estancia tiene su desenlace de muerte. Tan cierto es esto que, aunque Dámaso Alonso quiere igualar a los dos pastores (pág. 60: « Un pastor en *espera* amorosa, herido, sangriento, está levantado, *muerto* sobre el árbol eglógico, ya Árbol redentor en Córdoba. Y en San Juan de la Cruz un pastorcico llagado de amor, herido, se ha levantado sobre el árbol de la égloga, ya símbolo de Redención, y se ha quedado allí muerto »), involuntariamente subraya la diferencia con la elección de sus palabras, pues del pastor de Córdoba dice « *está* levantado, muerto » y del *Pastorcico* « *se ha* levantado y *se ha quedado* muerto ».

Veamos ahora otros rasgos del drama de San Juan que ahondan la diferencia con su presunto modelo. Como Córdoba no poetiza libremente sino que se propone divinizar a Garcilaso verso a verso, no puede alejarse de la *Égloga II* — de la anécdota bastante complicada de amores de pastor y pastora, reposo al pie del árbol, junto a la fuente, juramento, la pastora se mira en la fuente y huye, desesperación del pastor. Frente a toda esta trama de peripecias un poco triviales, San Juan de la Cruz enuncia su asunto en el primer endecasílabo:

Un pastorcico solo está penado.

Nada más ¡ y qué enorme cambio ! Está penado, precisamente porque ha quedado solo, olvidado de su amada. Aquí no hay ningún contacto con la *Égloga II*. « Un pastor enamorado de una pastora — observa el mismo Dámaso Alonso, pág. 56 —, pastora ingrata que olvida aquel fino amor. » En una palabra: un escueto trasunto del Salicio de la *Égloga I*. No es que San Juan se haya contentado con condensar, para su presentación dramática, el embrollo amoroso que narran largamente la *Égloga II* de Garcilaso y de Córdoba: ha cambiado todo el enfoque. En efecto, en Córdoba, el pastor crucificado es un incidente en la historia de Celia y Silvanio, mientras en San Juan de la Cruz no hay en absoluto otro tema que el del pastor desdeñado: esto nos fuerza a no aceptar como real la supuesta proyección de los personajes de Córdoba en la simplicísima situación de San Juan. No hay simplificación ni proyección a partir del conflicto de la *Égloga II*, sino sencillamente divinización de la pena solitaria de Salicio. Así como la multiplicidad de personajes del relato de la *Égloga II* de Garcilaso y Córdoba contrasta con la unidad del héroe del drama de San Juan, así hay en éste una absoluta desnudez de escenario frente al pintoresco paisaje eclógico. Por supuesto, tampoco se le escapa esta fundamental diferencia a Dámaso Alonso (pág. 56): « Ni naturaleza (sólo un árbol simbólico parecerá en la estrofa última) ni imágenes. Esta dulce poesía no es más que un sentimiento, sin paisaje. » « Ni naturaleza ni imágenes » insiste Dámaso Alonso (pág. 57). Esta poética de negaciones, de despojamiento, de vacío, es, claro, típica del « pájaro solitario » (*Avisos y sentencias espirituales*, n° 249) que es la poesía de San Juan, de su vaciar el alma para recibir la comunicación mística. « En soledad de todas las formas criadas » (*Avisos*, n° 228), como si no

hubiera en el mundo más que Dios y el alma (*Avisos*, nº 345); no en retablo poblado de hombre y paisaje, sino en drama, la forma que presenta la vida actual del protagonista; no en historia, porque su héroe ni está muerto ni llora amores pasados, sino en misterio de redención que se cumple eternamente; en creciente tensión dramática, totalmente original, en nada adherida al lamento indefinido del género pastoril, y culminando en la epifanía del Buen Pastor con los brazos tendidos. No precisamente tierno y lánguido se nos aparece en la última estrofa el pastor muerto sobre la desnuda soledad del mundo, sin paisaje, sin hombres, sin naturaleza, sin imágenes, sino desolado y trágico, como que es el suyo el drama ritual mismo, el núcleo de origen de la tragedia: el redentor muerto no en la cruz sino en el árbol del suplicio, con un retorno hondamente primitivo a la forma más cruda del mito [1].

Con su poética contradictoria — forma presentada y negada —, San Juan elude a sus comentadores que extienden a todo el poema la « proximidad sentimental de la égloga » (pág. 200): en verdad se reduce a la introducción pastoril del tema. Todo lo demás, el « paisaje de verdes recientes, ternísimos, húmedos, sobre los que se cierne una neblina muy sutil » [2], a mí me parece que cuadra bien al paisaje de Garcilaso, uno de los términos comparados, pero no al otro, al poema de San Juan. Y aquí llegamos a la desatendida pista bíblica. Para Dámaso Alonso la revelación del *Pastorcico* es una brusca sorpresa, bien guardada hasta el final (pág. 57): « Mas llega la estrofa última. Y ahora comprendemos. Ese árbol es el Árbol de la Cruz, ese pastor es Dios humanizado, etc. » Pero, como siempre, también aquí el arte de San Juan es más gradual; la epifanía ritual de la última estrofa se ha ido anunciando sabiamente. Porque el pasaje del Pastorcico de Garcilaso al Redentor trágico está nítidamente señalado en el fino toque que quiebra la simetría de la composición estrófica; al terminar el planteo sentimental, o sea la presentación eclógica, San Juan omite el esperado estribillo para insistir en el dolor del Pastorcico. Y la estrofa siguiente retoma, como un sollozo, este dolor infinitamente más grande que la pena amorosa de la

[1] No es que esta interpretación anacrónicamente achaque a San Juan de la Cruz conocimiento de *Religionwissenschaft*. Mística y poesía son uno en la raíz del mito, y la intuición religiosa es el sello genuino de todo verdadero poeta. Es indudable que la rama de oro de Virgilio bucea aguas profundas en la historia de las ideas sobre el alma que el libro de Frazer permite entrever. Por lo demás ¿ no exalta Dámaso Alonso la interpretación de fray Luis de León y de San Juan del *Cantar de los cantares* como bodas rústicas, interpretación que sistemáticamente ha expuesto en 1873 Wetzstein, apoyado en el folklore sirio contemporáneo ? Dámaso Alonso, pág. 63-64, nota que « en el *Cántico*... se trata de la fuente natural, el primer tranquilo espejo que ofreció la Naturaleza a los hombres. En el *Caballero Platir* es una fuente artificiosa, fabricada, mágica. » : otro ejemplo de la preferencia de San Juan, en la elección de sus símbolos poético-religiosos, por lo natural primitivo (fuente rústica, árbol) sobre lo fabricado por mano de hombre (fuente mágica, cruz).

[2] Página 56-57 : « Ni naturaleza (sólo un árbol simbólico parecerá en la estrofa última) ni imágenes. Esta dulce poesía no es más que un sentimiento, sin paisaje : un pastorcito, herido de amor, deshecho de amor. Mas cerramos los ojos, y el paisaje, ni pintado ni aludido, aparece al fondo : es un paisaje de verdes recientes, ternísimos, húmedos, sobre los que se cierne una neblina muy sutil. »

égloga [1]. Entramos así en el tema verdadero. Mas la ilusión sentimental se desliza todavía (« olvidado de su bella pastora ») hasta el verso que rechaza toda interpretación de égloga :

se deja maltratar en tierra ajena.

« Tierra ajena » : la palabra más patética de los Salmos (CXXXVII, 4), presente en la poesía castellana desde su primer documento, el poema de *Mio Cid*, que es justamente cantar de desterrado (v. 1642 : « en estas tierras agenas verán las moradas cómmo se fazen »). Veremos en seguida que está muy lejos del arte de San Juan desconcertar al lector con novedades absolutas y que, por lo contrario, prefiere recrear con antiquísimos y bien arraigados materiales. Esta « tierra ajena », presente en el *Mio Cid*, pertenece también al Romancero popular (« La Virgen se está peinando... », versión a lo divino del Romance del cautivo, según me advierte amablemente el señor Paul Bénichou, y antigua, pues se encuentra bien difundida en América), al Cancionero cortesano, *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, ed. de Francisco Asenjo Barbieri, nº 235, Peñalosa « A tierras ajenas » nº 351 « Una montaña pasando... », Juan del Enzina, « Pues que mi fe me condena... »), y a la poesía culta italianizante (*terra alheia*, nota tan insistente en Camoens, *Canción* de Diego Hurtado de Mendoza que comienza « ¿ Cómo podré cantar en tierra extraña... ? », soneto de Fernando de Herrera « El bello nombre quiere Amor que cante... »). En todas estas poesías amorosas hay siempre una circunstancia objetiva justificatoria ; en el *Pastorcico* la expresión, totalmente injustificada, multiplica por eso mismo su resonancia devota. Este pastor a quien es ajena no esta o aquella comarca, sino toda la tierra desnuda y no descrita que sirve de escenario al poema, ¿ quién puede ser sino — para decirlo en palabras de Filón — el ciudadano del cielo ? La estrofa que sigue y da las palabras mismas del Pastorcico muestra tan claramente como el desenlace cuán lejos y cuán por encima de Garcilaso está aquí la situación sentimental. Contrariamente a lo antes enunciado, el Pastorcico mismo no se queja precisamente de que su pastora le haya olvidado, sino compadece *al* que no quiere amarle (« ¡ Ay desdichado de aquel que de mi amor ha hecho ausencia... ! ») : el cambio de género denota sobradamente que ya no se trata de amor terreno a una pastora sino de piedad divina al hombre. Son palabras divinas que conducen con muy sabio crescendo al único clímax, el cumplimiento del sacrificio ritual por pura caridad. Ya lo percibíamos desde la tercera estrofa : el diferente modo de tratar el estribillo abre una sorpresa la frase bíblica « en tierra ajena » la encamina a lo devoto, y el verdadero sentido lo dan las palabras del Pastorcico, que no contienen queja sino alta conmiseración.

La huella de la Biblia en la lengua y en la literatura española es campo no explorado y, siendo reconocidamente el influjo bíblico el primero en su más excelsa lírica, es tanto más de sentir que Dámaso Alonso no sólo no haya agotado su análisis, sino que haya concedido al librejo de Sebastián de Córdoba un espacio cinco veces mayor, por lo menos, del que concede al Libro.

[1] Dámaso Alonso nota el tratamiento particular del estribillo, aunque sin explicarlo, páginas 168 y 170.

Múltiple y uno. — No menos real y casi más característica que la presencia de estas tres raíces en la obra de San Juan de la Cruz es su perfecta fusión en un organismo de tan viva individualidad que impresiona como criatura íntegramente nueva y espontánea, sin sugerir asociación de elementos diversos y preexistentes. Es visible la preferencia de San Juan por el motivo, giro o palabra que entronque con todas sus fuentes. Ya se ha visto el caso de « tierra ajena ». Sirva de nuevo ejemplo el tema de « la hebra voladora » en la estancia 22 del *Cántico*:

En sólo aquel cabello
que en mi cuello volar consideraste,
mirástelo en mi cuello
y en él preso quedaste,
y en uno de mis ojos te llagaste.

(pág. 140 y sigs.). Sin duda el poeta tuvo presente el Cantar, IV, 9, pero lo vertió en el lenguaje con que, dentro de la tradición petrarquista, lo había tratado Garcilaso (« Y en tanto que el cabello que en la vena... »). Por otra parte ¿qué lector americano dejará de recordar el viejo estribillo que canturreaba el caudillo pizarrista Francisco de Caravajal, al ver que los suyos le abandonaban para pasarse a los imperiales? (Francisco López de Gómara, *Historia general de las Indias*, CLXXX):

Estos mis cabellicos, madre,
dos a dos se los lleva el aire.

O bien el tema del color moreno (pág. 138 y sigs.):

No quieras despreciarme
que si color moreno en mí hallaste,
ya bien puedes mirarme
después que me miraste,
que gracia y hermosura en mí dejaste.

La fuente, en primer término, es el Cantar mismo, I, 5. « Estas disculpas de la morenez, dice Dámaso Alonso, pág. 139, son las habituales en nuestro Cancionero (frente a la lírica culta que no conoce más belleza que la rubia) » y cita « No desprecies, morenica,... », « Que si soy morena », « Aunque soy morenica y prieta... », a las cuales pueden agregarse otras canciones como « Blanca me era yo... » y « Morenica me llaman, madre... ». Por supuesto, no son sólo habituales en el Cancionero popular, sino en toda poesía, por culta que sea, que se finge rústica, y opone la beldad tostada a la blancura palaciega: la defensa de la morenez es también un motivo de la égloga grecolatina, de Teócrito (X, 26 y sigs.) y de Virgilio (II, 16 y sigs., X, 38-39). Cuanto más importante es un motivo dentro de la obra de San Juan, más variadas son sus conexiones con todos los elementos de la cultura de su época. Así el importantísimo símbolo de las lámparas y la llama de « ¡ Oh llama de amor viva... ! » procede evidentemente del Cantar (pág. 157), pero enlazado con la tradición mística cristiana (pág. 278, nota 13), con la poesía amorosa del Cancionero castizo, y, a la manera petrarquesca, con la versión a lo divino de la *Canción primera* de Boscán (pág. 83 y sigs.), y aun quedaría por agregar, como me advierte gentilmente el señor Ernesto Krebs.

con la filosofía neoplatónica que divulgan los tratadistas de amor del Renacimiento (por ejemplo, discurso del Bembo, al final del *Cortesano* de Castiglione, en el cual no falta siquiera la cita del Cantar de los cantares).

La complejidad de elementos se impone en especial al examinar la lengua que maneja San Juan de la Cruz. Dámaso Alonso en páginas demasiado breves ejemplifica más bien que realiza este estudio, y destaca los varios órdenes de vocabulario: el dialectal (¿no es también arcaico y, por obra del Romancero, familiar?): fonte < *Fontefrida*, montiña < *Romance de la infantina encantada* [1]; el de poesía pastoril a lo rústico, que emplea en su lírica de mayor vuelo místico (*adamar, compañas, haz, de vero, en par*, las formas sincopadas *fuerdes, vierdes*, y los diminutivos *carillo, pastorcico, palomica, tortolica, avecica*) [2]; el de la poesía pastoril a lo culto, que inicia Garcilaso y enriquece fray Luis de León, sobre todo en sus traducciones de clásicos y de los Salmos [3]; los cultismos «fuertemente latinizantes» que proceden parte de la poesía italianizante, parte del latín de la Biblia [4]; y por último, las muchas palabras corrientes (*ciervos, cedros, almenas, azucenas, granadas*) que han adquirido —observa Dámaso Alonso, pág. 178— cierto valor hierático por su situación dentro del Cantar. Cuanto más ahonda el examen, más crece la maravilla ante la complejidad innumerable de esa poesía una y perfecta.

«Retórica». — O más exactamente: indagación, con la compenetración sagaz de rigor en Dámaso Alonso, de algunas formas y modos de la expresión poética de

[1] A la misma intención artística responden sin duda los arcaísmos de fray Luis de León en su traducción del Cantar: *por ende, aciprés, el tu hablar polido, sus, membrársenos;* formas verbales anticuadas como *regocijarnos hemos, si despertáredes y si velar hiciéredes, helo viene, helo ya está, sey semejante, embriagadvos, si halláredes, hallarteía, besarteía,* junto con las formas modernas.

[2] Ya se ha mencionado la interpretación de Dámaso Alonso del léxico rústico de San Juan y de fray Luis. Compárense, con los diminutivos del primero, los siguientes que pertenecen a la versión del Cantar del segundo: *cerquillos, tortolicas, manojuela, ciervecito, ciervecicos.*

[3] Garcilaso y fray Luis emplean *todas* las voces con que Dámaso Alonso ejemplifica en la página 142 «la abundancia y precisión de los nombres rurales»: *majadas, otero, ejido, vega, collado, soto*, y pág. 178, *manidas.*

[4] A la lengua de Garcilaso corresponden: *ejercicio* — muy repetido —, *discurrir, nemoroso;* a la de fray Luis: *aspirar* (Job, VII), *río sonoroso*, (Égloga V). Préstamos de la Vulgata: II, 17 y IV, 6 *donec* ASPIRET *dies.* Otras versiones, y parece que el Santo usó, en efecto, versiones latinas directas, traen IV, 16 *et* ASPIRA *hortum meum* > aspira por mi huerto. IV, 9 VULNERASTI *cor meum* etc., en el versículo vertido por San Juan en la lira de «la hebra voladora». V, 7 *vulneraverunt me.* Otras versiones traen en lugar de *quia amore langueo* de la Vulgata, II, 5 y V, 8 *quia* VULNERATA *charitatis ego sum.* IV, 13 EMISSIONES *tuae paradisus malorum* > emisiones. Y probablemente manen de otras versiones que la Vulgata, socio (Vulgata, I, 6, *sodalium*, VIII, 13 *amici*) y bálsamo (Vulgata, I, 2 *fragrantia unguentis optimis;* III, 6, *ex aromatibus myrrhae et thuris et universi pulveris pigmentarii;* IV, 6 *ad montem myrrhae et ad collem thuris;* IV, 10 *et odor unguentorum tuorum super omnia aromata;* IV, 14 *nardus et crocus, fistula et cynamomum cum universis lignis Libani, myrrha et aloe cum omnibus primis unguentis.* Bálsamo se halla en la versión de la Biblia de Cipriano de Valera correspondiendo en la Vulgata a *oleum*, Salmo CXLI, 5. En su acepción médica, figura ya en la *Celestina.*

San Juan, nunca retórica en el sentido de arrastre mecánico de fórmulas extrañas al poeta. De todos los « tropos » es el más peculiar la antítesis, esencial en su estilo por las razones ya indicadas (pág. 3 a 5). La diversidad de opuestos que tanto amarga el pensamiento de Garcilaso (cf. último verso de la *Elegía* II : « y así diverso entre contrarios muero »), el amor profano que todo se deshace en contradicciones para Camoens, « *Amor é um fogo que arde sem se ver...* », quedan superados en la altura mística, por ejemplo en la mística neoplatónica que informa el citado discurso del Bembo (*Cortigiano*, IV, 69 : *Che dolce fiamma ! che incendio suave... !* Cf. ¡ Oh cauterio suave ! ¡ Oh regalada llama !). Hay otra mística, la musulmana, cuyas afinidades con la de San Juan ha estudiado Miguel Asín Palacios, señalando la presencia de fórmulas antitéticas como las de Alhalach de Bagdad (pág. 269, nota 22) ;

¡ Amigos míos, matadme,
que en mi muerte está mi vida !

Pero hay más : el libro de cuentos más antiguo de la Edad Media o sea la *Disciplina clericalis* de Pedro Alfonso (rabí Moisés Sefardí), impregnado de motivos árabes, pone en boca del enfermo de amor del *Exemplum II*, que mira a su amada, estas palabras : *Ex hac est michi mors et in hac est michi uita*. Pedro Alfonso actuó también en Inglaterra, y quizá se relacione con esta circunstancia el hecho, señalado por el profesor William Albert Nitze (*Arthurian Romance and Modern Poetry and Music*, The University of Chicago Press, 1940, págs. 29 y 37), de que haya sido el poeta anglonormando Thomas quien primero introdujo (hacia 1170) esas palabras en su *Roman de Tristan :*

Isolt ma drue, Isolt m'amie,
en vus ma mort, en vus ma vie.

Dada la relación del *roman courtois* con la poesía trovadoresca, no extraña que esta antítesis abunde en el Cancionero cortesano, con ocasionales descensos al vulgar (Dámaso Alonso alinea muchos ejemplos en la pág. 114), ni que el motivo, perteneciente, como se ve, a la literatura tradicional y a la italianizante, aparezca en fray Luis, en la oda *A Francisco Salinas :*

¡ Oh desmayo dichoso !
¡ Oh muerte que das vida !

Cf. el verso de la *Llama* ; « matando, muerte en vida la has trocado » [1]. Por último, vale la pena notar que una antítesis de extraordinaria importancia en la mística de San Juan proviene de la Biblia, Salmo CXXXIX, 11 : *Et nox illu-*

[1] Fray Luis es bastante afecto a la antítesis. Otros ejemplos son, en « La cana y alta cumbre... »

¡ Ay, piedad cruël !

al final de la oda « En vano el mar fatiga... »

y deja en la riqueza pobre al dueño.

En la oda «¿ Qué vale cuanto vee... ?»

anhela el señorío, sirve ciego.

minatio mea in deliciis meis. Éxodo, 20 : *erat nubes tenebrosa et illuminans noctem.* San Juan comenta estos dos versículos en un capítulo crucial de la *Subida del Monte Carmelo*, lib. II, cap. 3 y en algún otro pasaje (*ibid.*, III, 9).

Un admirable capítulo, como sólo podía escribirlo el analizador de las « metáforas vulgares e imágenes insignes » de las *Soledades*, es el de la imagen alegórica : la poesía renacentista, como la grecolatina, emplea la imagen decorativa y enaltecedora — oro, nieve, rosas —. La poesía de San Juan de la Cruz invierte la relación entre el plano real y el imaginario. Allí, la marcha del objeto — experiencia mística — a la imagen — cosas creadas que la representan — es forzosamente descendente. La presencia de la imagen no obedece a deseo de ornamentación sino a necesidad primaria de expresión de contenidos de conciencia que difícilmente se vierten en lenguaje conceptual. Esa relación anómala de objeto a imagen es básica para comprender la sensación de mundo poético distinto que dan los versos de San Juan. Junto a esta alegoría simbólica estudiada en el *Pastorcico* y en el *Cántico* (pág. 201 y sigs.), Dámaso Alonso admite, para poesías más adentradas aún en su mística — la *Noche* y la *Llama* —, la interpretación de Baruzi del símbolo como compleja creación intuitiva del poeta, sin correlato intelectual. Guarda relación con este delicado punto el problema (pág. 220) que Dámaso Alonso plantea breve, demasiado brevemente, entre poesía y comentario en San Juan de la Cruz. No cree, y es lo más plausible, que la solución pueda ser una para todos los casos. Por ejemplo, en la *Noche* la ordenación doctrinal parece haber estado presente ya desde su creación poética ; en el *Cántico* la glosa conceptual es posterior a la intuición creadora. En la *Llama* se agudiza el conflicto entro rapto lírico y comentario intelectualista, conflicto que constituye una faceta desatendida del problema de la expresión de lo inefable en San Juan de la Cruz.

El análisis de las pocas poesías de San Juan, enfocado desde tantos y tan diversos puntos de vista, permite a Dámaso Alonso llegar a un resultado valiosísimo (pág. 240) : cada poesía tiene individualidad propia y representa una nueva tentativa, por distinta vía, para resolver su problema poético : expresar su inexpresable experiencia. Por otra parte, la perfección de estructura de los poemas fuerza a reconocer en San Juan un artífice en quien la ciencia no era inferior a la inspiración. Si un crítico tan receloso de sus propias fuerzas, y tan reacio a disgregar en fuentes y antecedentes el portento que analiza, llega a esta conclusión, podemos pensar resueltamente que, si bien la perfecta creación poética de San Juan hace parecer casi sacrílego imaginarnos al Santo como en la receta de Lope (*La Dorotea*, IV, 3), leyendo, imitando, escribiendo, borrando y escogien-

Profecía del Tajo :

¡ Ay !, esa tu alegría
qué llantos acarrea...
el mal dulce regazo...

Versión del Salmo LXXXVII :

Libre y cautivo, vivo y sepultado...

Este caso es especialmente instructivo, pues la antítesis no existe en el original de la Vulgata ni en las versiones directas. Fray Luis ha ampliado dentro de un molde favorito el versículo *inter mortuos liber*.

do, el rastreo humilde de lo que pudo haber leído e imitado, de lo que borró y escogió — en temas, métrica, lengua — conducirá a un reconocimiento más exacto y, a buen seguro, no menos respetuoso de su poesía.

Pormenores. — Sería dar casi el índice del libro enumerar los aportes valiosos de detalle que contiene. Valga como ejemplo la diferencia entre las imágenes de luz de los franciscanos y de Santa Teresa por una parte, y las de San Juan por la otra (pág. 81), quien, como Garcilaso y Córdoba, las concibe acentuando más el tránsito entre luz y tinieblas que la iluminación pura. Ya se ha indicado el interesante contacto erasmista, reforzado por la sospecha de iluminismo que pesó en un comienzo sobre sus obras (ver Marcel Bataillon, *Erasme et l'Espagne*, París, 1937, págs. 793-794) y por su probable empleo de versiones directas de las Escrituras. Abre otra interesante vislumbre el estudio del *Cántico* como expresión del sentimiento de la naturaleza (págs. 213-215), del que copio lo esencial:

> Por la vía purgativa e iluminativa, a través de la noche del sentido y de la del espíritu, se llega al aniquilamiento, a la cesación de los influjos exteriores. Mas en el amor unitivo, las bellezas del mundo vuelven a cobrar un sentido, y mucho más profundo y mucho más amplio. El niño de Fontiveros, el contemplativo de tantos bellos lugares, Segovia, el Calvario, los Mártires de Granada, el desterrado de la Peñuela, y, por contraste, el triste preso de Toledo, había sentido con una intensidad de enamorado absorto las bellezas de la Naturaleza, reflejo de las de Dios. Son muchos los testimonios que nos le muestran, en sus distintas residencias, haciendo oración, encumbrado por los montes, entre peñas, bajo los árboles o bajo la mimbrereta, a orillas de un río o de una fuente, o nos le presentan contemplando la profundidad de la noche desde la ventana de su cuarto. Es tal vez la declaración más concorde de todos los testimonios sobre su vida.

Ahora, cuando Dámaso Alonso va enumerando aquella «variedad de formas naturales ya trasmutadas en belleza de arte», vemos un nuevo hilo que enriquece la sabia trama del *Cántico:* la devoción popular. «La noche sosegada», «la música callada» aparecen, ya belleza de arte, en una de las altas páginas del libro de devoción por excelencia de la Europa de la segunda mitad del siglo XVI, la Noche serena de fray Luis de Granada, no inferior a la del otro fray Luis (*Guía de pecadores*, Parte II, cap. XV, § 1):

> Y si la noche fuere serena, alza los ojos a mirar la hermosura de los cielos y el resplandor de la luna y de las estrellas, y mira todas estas cosas con otros diferentes ojos y con otros muy diferentes gozos. Míralas como a unas muestras de la hermosura de su Criador; como a unos espejos de su gloria; como a unos intérpretes y mensajeros que le traen nuevas de él; como a unos dechados vivos de sus perfecciones y gracias, y como a unos presentes y dones que el Esposo envía a su Esposa para enamorarla y entretenerla hasta el día que se hayan de tomar las manos y celebrarse aquel eterno casamiento en el cielo. Todo el mundo le es un libro que le parece que habla siempre de Dios, y una carta mensajera que su amado le envía, y un largo proceso y testimonio de su amor. Éstas son, hermano mío, las noches de los amadores de Dios, y éste es el sueño que duermen. Pues con el dulce y blando ruido de la noche sosegada, con la dulce música y harmonía de las criaturas, arróllase dentro de sí el ánima, y comienza a dormir aquel sueño velador de quien se dice: *Yo duermo, y vela mi*

corazón. Y como el Esposo dulcísimo la ve en sus brazos adormecida, guárdale aquel sueño de vida, y manda que nadie sea osado a la despertar, diciendo : *Conjúroos, hijas de Jerusalén, por los gamos y por los ciervos de los campos, que no despertéis a mi amada hasta que ella quiera despertar.*

La Noche serena de fray Luis de Granada corresponde a las liras del *Cántico* en que la Esposa busca al Esposo y le halla reflejado en las criaturas, que le traen nuevas de él (« Mil gracias derramando... »). La Esposa impaciente del *Cántico* rechaza tales mensajeros (« No quieras enviarme / de hoy más ya mensajero, / que no saben decirme lo que quiero ») y ambiciona la presencia del Amado (« Descubre tu presencia, / y máteme tu vista y hermosura ») o sea « aquel eterno casamiento ». El influjo llega hasta la coincidencia verbal : « la noche sosegada, la dulce música y harmonía de las criaturas » (San Juan en el comentario a « la música callada » el verso que rima con « La noche sosegada » en el *Cántico* : « una admirable conveniencia y disposición de la sabiduría de Dios en la sabiduría de todas sus criaturas y obras... una harmonía de música subidísima »). Y, siguiendo el mismo orden, al recogimiento de la Esposa sigue en fray Luis y en San Juan, la exhortación del Esposo a las criaturas. Difícilmente puede atribuirse este contacto a mero azar. Marcel Bataillon, *obra citada*, pág. 639, señala la *Guía de pecadores* como la obra de colorido más erasmista entre todas las de fray Luis. Pero estrecha la relación con el *Cántico* el hecho de que esta Noche serena es la expresión más bella y concentrada de un elemento primordial de la teología platonizante de fray Luis : la prueba cosmológica de la existencia de Dios, la prueba predilecta a la que dedicó las mejores páginas de la *Introducción del símbolo de la fe*, que, paralelo al propósito erasmista de proporcionar una antología de las Escrituras en lengua vulgar, contiene su propósito de poeta de la naturaleza, de dar a conocer el otro libro de Dios, la Creación. Una búsqueda minuciosa podría sin duda señalar muchos otros contactos con las obras corrientes de devoción. Parece incuestionable el contacto con Santa Teresa, no sólo por la relación personal entre los dos reformadores del Carmelo, sino porque San Juan menciona explícitamente las obras inéditas de la Santa en el comentario de « que voy de vuelo » : « Y porque también la bienaventurada Teresa de Jesús, nuestra Madre, dejó escritas destas cosas de espíritu admirablemente ; las cuales espero en Dios saldrán presto impresas a luz ». En las *Moradas sextas*, cap. II, el esposo llama con « un silbo tan penetrativo para entenderlo el alma que no le puede dejar de oír. » En las *Moradas séptimas*, cap. III, Santa Teresa describe la unión mística con dos símbolos importantes en el *Cántico* : « Aquí se dan las aguas a esta cierva que va herida, en abundancia. Aquí halla la paloma que envió Noé a ver si era acabada la tempestad, la oliva, por señal que ha hallado tierra firme dentro en las aguas y tempestades deste mundo ».

No sólo es el estudio de Dámaso Alonso un minero de sagaces noticias sobre la obra de San Juan de la Cruz, sino sobre muchos otros puntos tocados de pasada. Así, el hecho de que las semejanzas observadas entre Garcilaso y San Juan se concentren en la *Égloga II*, la menos apreciada por el lector contemporáneo, se debe a que en ella se cebó con más bríos — quizá por lo embrollado del argumento — la musa divinizadora de Sebastián de Córdoba (págs. 39 y 51), pero

también, sin duda, a la diversidad de esa égloga que, junto al Garcilaso de aristocrática dicción italianizante — el único que dan a conocer la I y III - -, presenta un Garcilaso más castizo, más rústico en vocabulario (*vaqueros, vega, hato, alcor barranco*), más rico en alusión local y contemporánea, con mayor movimiento dramático, un Garcilaso, en fin, que no rehuye ni las situaciones humorísticas ni el habla popular cristalizada en el refranero, especialmente grato al humanismo erasmista.

La enumeración podría continuarse indefinidamente. Y este cúmulo de observaciones exactas que, por lo finas y compenetradas con el maravilloso poeta que estudian, nunca abruman con aparato erudito, hacen especialmente penoso para todo lector que Dámaso Alonso achique de intento la voz para ceder espacio desde la primera página a las muchas palabras de Menéndez Pelayo. Porque son libros como éste, donde el autor pone toda su sabiduría, toda su sagacidad, para reconstruir amorosamente el milagro de la creación poética, los que justifican que se baje a la crítica literaria, como lema cumplido, el aviso que San Juan escribió para más alta materia : « Buscad leyendo, y hallaréis meditando ».

María Rosa Lida.

Joaquín Aznar Molina, *Los Argensola*, Artes Gráficas E. Verdejo Casañal, Zaragoza, 1939, 276 págs.

Joaquín Aznar Molina, médico aragonés, dedica su libro a historiar la vida y obra de los hermanos Argensola. Nacido en Barbastro, como ellos, quiso ofrecer a sus ilustres paisanos un tributo de su admiración, y así nació la conferencia titulada *Aragón y los Argensola*, cuyo desarrollo posterior dió lugar al presente estudio. Empieza por hablarnos de sus pocas ambiciones (« Nada encontrarás, lector, en estas páginas, que represente erudición, ni novedades críticas, ni los primores que pudieran evocar la insuperable elocuencia de mis biografiados, pues ni de aptitudes ni de tiempo dispongo para ello » : págs. 13-14 ; véanse, también, págs. 23, 37 y 43) y, justo es decirlo, las páginas siguientes lo ratifican. Se ve en seguida que el autor no está familiarizado con estas faenas. La obra es heterogénea, irregular. Traslúcese fácilmente que los primeros capítulos constituyen el cuerpo de la conferencia ; desde el capítulo XII en adelante, el autor desarrolla y completa conceptos de aquélla. Pero nada se nos dice de ello, ni siquiera para atenuar la impresión de desorden que produce su lectura, ni siquiera para morigerar las frecuentes repeticiones (por ejemplo, págs. 93-94, 177, 205).

Aznar Molina ha consultado muchos libros referentes a los Argensola, pero le falta método para enhebrar los datos reunidos. No conoce bien el momento literario en el cual viven sus biografiados, y aun persiste en errores como el de considerar aragonés a Pedro Liñán de Riaza. Apenas si toca, de pasada, aspectos que merecen más y mejores páginas, como la obra dramática de Lupercio, estimada en su tiempo, o como el atrayente tema de los Argensola frente al cultismo. Transcribe textos poco autorizados — por ejemplo, en los sonetos más conocidos (págs. 38, 39 y 41) —, y no señala variantes. Y todo ello en capítulos limpios de notas.

Sus juicios acerca de las obras de los Argensola son juicios ajenos, en una, también, despareja lista : Mario de la Sala, Cervantes, Lope, Lorenzo Van der Hammen, Saavedra Fajardo, Menéndez y Pelayo, Hurtado y González Palencia, Estala, el Conde de la Viñaza y Miguel Mir. Sorprende, sin embargo, conociendo el fervor regional de Aznar Molina, que se haya olvidado de Baltasar Gracián y su *Agudeza y arte de ingenio*, obra en que tanto acude el autor a ejemplos de los Argensola.

Quizás sea el capítulo menos defectuoso el número XXIII, titulado *La conducta*. Más cómodo se encuentra Aznar Molina en los capítulos siguientes, *Vida patológica de Lupercio Leonardo* y *La enfermedad de Bartolomé Leonardo*. A tono con la obra, la bibliografía es incompleta, y desigual en las ediciones.

Emilio Carilla.

Alice Huntington Bushee, *Three centuries of Tirso de Molina*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1939. x + 111 págs. + 20 reproducciones de portadas de ediciones.

Están reunidos en este volumen artículos anteriores de la señorita Huntington Bushee sobre diversos aspectos de la vida y de la obra de Tirso : ediciones de sus obras, notas críticas y exposición históricoliteraria de los períodos en que más brilló. Con el apoyo de estudios sobre el teatro posterior a Tirso, la autora va comprobando el alza o la baja de la estimación del mercedario. Un hecho se aclara : cada vez son más cortos y más infrecuentes los términos temporales del olvido de Tirso ; y en el siglo XVIII y XIX asistimos a un mayor interés por su obra.

En el estudio *The « Greatest » Spanish dramatist* quiere fijar cuáles son, según los estudiosos, los más estimados dramaturgos del siglo de oro ; y alcanza a establecer la trilogía Lope, Tirso y Calderón ; y —afán de fundar planos—, el cuarto lugar discutido : Alarcón y Moreto, éste, más estimado por los españoles, aquél, por los extranjeros.

Datos eruditos de excelente valor aporta sobre ediciones en *Notes on editions*. En un *Appendix* va la mención de una extensa, y con todo selecta bibliografía sobre Tirso, existente en la biblioteca de la autora.

En sus estudios, la autora registra y describe, sin proponerse exponer por qué son así las cosas o en qué está el que una época olvide a Tirso, y cómo se explica por otro lado, el favor especial que mientras tanto goza alguna de sus obras. Este será un estudio más que algún día vendrá. En los presentes ya hay motivo bastante para nuestro aplauso por haber fijado la historia del gusto por Tirso de Molina, por la cuidadosa bibliografía de *La prudencia en la mujer*, y por enterarnos de una colección de ediciones sueltas y estudios que la constancia y el amor de un erudito pudo formar.

Agregaremos a ese acopio algunos datos que puedan interesar.

Pág. 3. Está errado el título de la obra de Zamora ; debe decir : *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague*.

Pág. 3. Adalber Hämel en *Bibliographie des Spanischen Dramas, HMP*, 1, pág. 575 da noticia de un ejemplar de la *Parte* 41 de *Diferentes* (1646) donde

están *Palabras y plumas* (representóla Sánchez) y *Amar por razón de estado*, con variantes con respecto a la *Parte* I de 1627.

Pág. 5. El escrito de Bances Candamo *Theatro de los theatros*... está publicado en *RBAM*, años 1901 y 1902.

Pág. 10. Iriarte, en *Los literatos en cuaresma*, periódico aparecido en 1773, decía, a propósito de las unidades — defendidas por Moratín — que solas ellas no componían una obra, y que eran necesarios « el artificio de la trama, la vehemencia en los afectos... » ; pero se escandaliza de los excesos que suponían « las sombras, los espíritus y fantasmas como en *El convidado de piedra* ». Es notable comprobar el que la censura recaiga sobre Tirso a pesar de que los mismos recursos había usado antes Lope, precisamente en *Dineros son calidad*, obra que se cree influyó en *El burlador de Sevilla*.

Pág. 10. Forner en su *Exequias* dice : « Pisaban sus huellas [las de Lope y Calderón] Mira de Amescua, Guillén de Castro, Vélez de Guevara, Montalván, Rojas, Moreto, Solís, Hoz [y Mota], Zamora... ». Sáinz Rodríguez, el editor de las *Exequias* (*Clásicos castellanos*) se adhiere a la observación de Malvar anterior editor de la obra : « Sólo a olvido puede atribuirse el que en esta lista, aunque breve, no aparezcan los egregios nombres de Tirso y Alarcón ». Suponemos que otra es la razón de la no mención de Alarcón y Tirso : las ediciones de sus obras eran raras entonces (Luzán tampoco los cita) ; los que se representaban tanto en España como en América eran Calderón y Moreto [1].

Pág. 45. Ese juicio sobre la *Poética* de Luzán, aparecido en el *Diario de los literatos* (1737) tuvo su réplica en el *Discurso apologético de D. Iñigo de Lanuza*, Pamplona, 1741. Bartolomé José Gallardo en un *Apunte autógrafo* sobre la discusión, estimaba mucho más a Iriarte : « Hay mucha diferencia de Luzán a Juan de Iriarte ». Véase Cueto, *Historia crítica de la poesía*... 1, pág. 185, n.

Pág. 46. Tampoco menciona a Tirso, Bernardo Iriarte en el *Papel que Bernardo Iriarte extendió a instancias de D. José Manuel de Ayala, comisario corrector de dramas para el teatro de la corte*, publicado por Cotarelo en *Iriarte y su época*, pág. 241. « Importa remendar todas las que buenamente se pueda de Calderón por el concepto que merecen... pero tanto en éstas como en las demás de otros autores como Rojas, Moreto, Solís, etc. se debe procurar acercar todo lo posible las unidades. »

Pág. 47. En una curiosa *Declamación contra los abusos introducidos en el castellano*... Madrid, 1793, en la imprenta de la viuda de Ibarra, pág. 148, su autor (anónimo) dice que sólo se vieron libres de contagio del estilo gongorino los autores dramáticos entre los cuales menciona a Lope (« dicción natural, fácil y genuina »), Calderón, Moreto, Rojas, Antonio de Mendoza y Enciso, sin mencionar a Tirso. Dos notas sobre ediciones. En una *Colección Oro viejo*, en el *Doblón* 1, hay una edición de *Entremeses del siglo XVII atribuídos al maestro Tirso de Molina con una epístola histórico crítica*, por el Bachiller Mantuano, Biblioteca Ateneo. Madrid. MCMIX. Esta edición lleva notas juiciosas al pie, además de discutir la paternidad de los entremeses. En un tomo de *Poesías inéditas*, Madrid, Sociedad española de librerías, Ferraz 25, hay un romance *Tiemblo el*

[1] Pero nuestro Echeverría en la *Ojeada retrospectiva*... publicada en 1846, junto con estos dos recuerda a Tirso.

yugo del casado que se dice tomado de *Cancionero*, códice 3691, letra M. mss. de la Biblioteca Nacional de Madrid. De la lectura del romance no queda el lector muy cierto de que sea de Tirso. Una observación final : aunque el diccionario académico registra *mercenario* el oído español sólo admite *mercedario*.

Raúl Moglia.

J. García Mercadal, *Historia del romanticismo en España*, Barcelona, Labor, 1943, 388 págs.

Entiende García Mercadal que para comprender bien el romanticismo español se requiere conocer antes el fenómeno romántico en los demás países de Europa. « Importa... — dice — revisar el proceso del romanticismo europeo. » Buena idea, pero mal realizada. La *Introducción* (págs. 9-73), que él dedica al propósito apuntado, no pasa de ser un confuso y heterogéneo catálogo de nombres y de títulos, donde no se nos perdona siquiera la enumeración de poetas suecos, noruegos, dinamarqueses y finlandeses. Aún es peor el curioso criterio de García Mercadal en la selección de opiniones y juicios críticos. No más que un ejemplo : para expresar el sentido de la vida de Leopardi no halla nada mejor que un pasaje insoportablemente sensiblero ¡ de Carmen de Burgos ! (pág. 55).

Las características indicadas constituyen, por desgracia, la norma de todo el libro. A lo cual debe agregarse que esta *Historia del romanticismo en España* está dividida en capítulos sin método y sin orden (*Afrancesamiento borbónico, La escuela salmantina, Traducciones románticas, Los primeros hitos, Una polémica, Otros poetas prerrománticos*...). Casi sin excepción, cada uno de los veintitrés capítulos exigiría enmiendas fundamentales. Por nuestra parte nos limitamos a exponer algunas observaciones generales :

1. Ante todo, hay que destacar que García Mercadal ha carecido de documentación segura y moderna. Esto se advierte inmediatamente en las biografías que por lo común son deficientes. Los datos erróneos abundan. Veamos, por vía de ejemplos : *a*) Quintana « ocupó la secretaría de la Junta Central » (pág. 131), lo cual no es cierto ; *b*) incluye García Mercadal, entre las obras de Cadalso, *La óptica del cortejo* (pág. 89), atribución desechada desde hace muchos años ; *c*) acerca de Marchena dice que « no imitó ni a Quintana..., ni a Cienfuegos, ni a Meléndez Valdéz, todos ellos buenos patriotas, y continuó sirviendo al invasor... » (pág. 142) ; Meléndez Valdéz no puede colocarse, en cuanto a patriotismo, junto a Quintana o a Cienfuegos ; *d*) considera que Cienfuegos, retirados los franceses después de la guerra de la Independencia, vivió expatriado en Francia (pág. 96) : imposible, porque Cienfuegos murió en 1809 ; *e*) trastrueca la cronología : « A poco Espronceda escribía *El diablo mundo*... A continuación se cuajaba en su obra el fruto magnífico de *El estudiante de Salamanca* » (pág. 249) ; *f*) incurre en equivocaciones, aun tratándose de obras conocidísimas : « La influencia de Byron se acredita hasta en imitaciones buscadas de propósito, como la de la carta en que [Don Félix] se despide de Elvira » [!] (pág. 254) ; y, de seguida, en la misma página : « Esa imitación queda ya lejos al venir *El diablo mundo*, que quiso el destino quedase inconcluso, siete cantos tan sólo terminados ». Pero, en verdad,

Espronceda sólo concluyó los seis primeros cantos y escribió breves fragmentos del séptimo.

2. Es sorprendente el desconocimiento de la bibliografía moderna, general y especial del romanticismo español. Salvo unos pocos estudios, García Mercadal parece ignorar hasta la existencia de todo cuanto sobre el tema se ha escrito desde 1900 hasta la fecha [1]. Su *Historia* pudo justificarse hacia 1900. En 1943, no. Más aún: en 1900 le habrían objetado las excesivas citas de opiniones ajenas y la selección — o mejor, la falta de selección — de tales opiniones. El acierto está ausente: el crítico más mencionado es, quizá, el P. Blanco García (*Historia de la literatura española en el siglo XIX*), y casi siempre en sus apreciaciones menos acertadas (como las transcritas en las páginas 253-254 acerca de Espronceda) [2]. No obstante, ha de aclararse que las transcripciones forman lo más consistente de la obra. Porque, cuando el autor se aparta de ellas, confunde hasta aquello que está deslindado con claridad en los textos de que se vale [3]; o se le ocurren ingenuidades como ésta: «Al componer *El estudiante de Salamanca* Espronceda nos dejó pintado su retrato en el de Don Félix de Montemar» (pág. 254). O — para remate final — acude a expresiones definitivas, de las cuales la siguiente sirve de modelo y compendio: «Puede decirse que el Tenorio es tan español como el cocido o como las corridas de toros» (pág. 339) [4].

Libro lamentablemente frustrado, la *Historia del romanticismo en España* de J. García Mercadal representa un retroceso a formas de crítica inaceptables.

José Francisco Gatti.

Leonardo Olschki. *Hernán Pérez de Oliva's «Ystoria de Colón»*. tirada aparte de *The Hispanic American Historical Review*, vol. XXIII, mayo de 1943, nº 2, págs. 165-196.

Excepcional interés tienen las noticias sobre el manuscrito de la *Ystoria de Colón*, obra de Fernán Pérez de Oliva que parecía irremediablemente perdida: la única constancia de que hubiera existido era el asiento en uno de los catálogos de

[1] También ocurre que, a veces, no sabe aprovechar los elementos de que dispone. Conoce, sin duda, el libro de Narciso Alonso Cortés, *Zorrilla: su vida y sus obras*, puesto que lo utiliza en varios capítulos. Pero, al tratar de la poesía de Zorrilla sigue al P. Blanco García y ¡a Fernanflor!

[2] Cuando García Mercadal recurre a otros autores, el resultado no es más satisfactorio: así, respecto de *Sancho Saldaña*, la novela histórica de Espronceda, elige un juicio desatinado de Antonio Cortón; y sobre la muerte de Teresa Mancha, un pasaje folletinesco de Juan López Núñez.

[3] Compárese la *Introduction* de Américo Castro a *Les grands romantiques espagnols* (especialmente págs. 7-8) con la «interpretación» de García Mercadal (págs. 109-110) y se apreciará cómo todo aparece trabucado.

[4] Señalaremos, por último, algunas de las muchas erratas: *El arte de comparar* (pág. 321) por *El arte de conspirar; El desengaño de un sueño* (págs. 325 y 328) por *El desengaño en un sueño; El convidado por desconfiado* (pág. 328) en vez de *El condenado por desconfiado;* Juan Ruiz del Padrón por Juan Rodríguez del Padrón. La fecha de 1728 (pág. 87) asignada a *El elogio de las Bellas Artes,* de Jovellanos, debe ser 1782.

la librería de Fernando Colón, y la desaparición podía considerarse definitiva, porque no parecía haber conocido la *Ystoria* el propio Ambrosio de Morales, sobrino del autor y editor de sus obras.

Con el descubrimiento de este manuscrito se desvanece la hipótesis de que la *Ystoria* de Pérez de Oliva fuera el original español de la versión italiana de la *Historia del Almirante* de Fernando Colón, y el hallazgo viene a comprobar además que ninguna relación existe entre ambos libros, circunstancia realmente curiosa, conocidos los vínculos de vecindad y amistad que unían a los dos humanistas cordobeses.

El manuscrito, que para actualmente en poder de Mr. Franck Altschul, de Nueva York, es una copia diversa — según conjetura razonablemente Olschki — de la que poseía Fernando Colón ; son treinta y cuatro hojas de papel, con fecha de 1583. La letra, muy cuidada, corresponde a fines del siglo XVI, aunque quizá pudiera retrasarse algo.

No resulta aventurada la suposición de que el presente fragmento, como el que existe en la Biblioteca del Escorial sobre la conquista de Nueva España — *Algunas cosas de Hernán Cortés y México* —, es reliquia de la obra mayor — *Historia de la invencion de las Yndias y de la conquista de la Nueva España...* — que el autor componía cuando murió, en 1531. En uno y otro caso, no parece haberse propuesto componer una historia puntual de los hechos, compaginando el mayor número posible de fuentes, sino que más bien quería ofrecer una versión literaria de relaciones ya impresas — *De rebus oceanicis* de Pedro Mártir y la *Segunda carta de relación* de Hernán Cortés —, con unas pocas añadiduras, a veces muy curiosas, que representan tradiciones orales casi contemporáneas de los sucesos : por ejemplo, la leyenda de la arribada forzosa de Martín Alonso Pinzón al puerto de La Rochelle. Vulgarizando así el relato de los descubrimientos, cumplía Pérez de Oliva a su modo la misión docente del humanista no limitado al auditorio cortesano, y este propósito divulgador, más amplio que el de Pedro Mártir, viene a explicar — según observa agudamente Olschki — esa falta de interés por el pormenor y la precisión en todo cuanto no se refiere al aspecto humano de la empresa del Descubrimiento. La crítica moderna ha querido buscar en esos primeros testimonios históricos lo que no interesaba al lector de entonces y es ahora el fundamento de la investigación técnica; las reticencias o inexactitudes comprobadas sólo denuncian un cambio de actitud histórica, y no puede por ellos argüírseles de falsedad.

Julio Caillet Bois.

Antonio Castro Leal, *Juan Ruiz de Alarcón. Su vida y su obra.* Ediciones Cuadernos Americanos 2. México, 1943, 270 págs.

Desde que se anunciaron las conferencias de Antonio Castro Leal sobre Juan Ruiz de Alarcón en su tercer centenario, los devotos del *clásico de América* esperamos la renovación de los puntos de vista tradicionales de la crítica en torno a la obra del dramaturgo mexicano, y una reordenación de los materiales aportados por la erudición en sucesivos estudios. Nuestras esperanzas, confirmadas con la aparición de algunas primicias del presente libro, se cumplen ahora : todo lo

que hasta ahora se ha dicho sobre Alarcón aparece nuevamente revisado e iluminado por dentro con una agudeza minuciosa que se complace sobre todo en valiosas observaciones de pormenor, respetando en lo fundamental los supuestos de la crítica anterior. Quizá la imagen de Alarcón que nos proporciona Castro Leal no sea en rigor distinta de la que conocíamos, pero aparece nuevamente razonada con una información precisa que nos asegura su autenticidad. Solamente se aparta de la tradición al tratar de Alarcón como moralista, y su disentimiento no convence: nunca se ha pretendido que el dramaturgo mexicano haya escrito sus comedias *para* difundir principios morales, pero sí se afirma, y con razón, que la preocupación ética está entretejida en la trama de sus obras.

De los cuatro capítulos del libro, se dedica el primero a la vida de Alarcón, el segundo al teatro contemporáneo, el tercero a las comedias del autor mexicano, y el último a la crítica de su obra. Tienen particular interés los dos últimos.

Castro Leal ensaya una cronología aproximada de las comedias de Alarcón, que dispone en cuatro períodos, adoptando como criterio de ordenación, además de los datos ya proporcionados por la crítica externa, un análisis interno que permite agruparlas en una evolución que parte de la comedia de tipo usual entonces hasta alcanzar en las últimas planteamientos nuevos y caracteres inesperados frente a los moldes habituales del tiempo. Castro Leal considera que Alarcón no escribió ninguna de sus comedias en México antes de su primer viaje a España (1600), y prefiere fechar su iniciación en el teatro hacia 1601, cuando cursaba en Salamanca, contra el parecer de Hartzenbusch, que retrasaba unos años (c. 1599) la fecha de las tres primeras.

Entre las comedias del primer período coloca Castro Leal las compuestas en los años de Salamanca y México (1601-1612), de trama a veces muy embrollada, y concuerda aproximadamente en ello con Hartzenbusch y Henríquez Ureña (*La culpa busca la pena..., Quien mal anda en mal acaba, El desdichado en fingir, La manganilla de Melilla, La industria y la suerte, El semejante a sí mismo*). Entre las del período segundo incluye los primeros ensayos tímidos de comedia de caracteres que anuncian la obra maestra del género (1613-1618); en ellas recoge Alarcón sus amarguras de pretendiente (*Todo es ventura, Las paredes oyen, Mudarse por mejorarse, Los favores del mundo, Ganar amigos, La prueba de las promesas* y *La verdad sospechosa*). El orden que propone Castro Leal se aparta en este período de la cronología de Henríquez Ureña, que considera algo más tardías *La verdad sospechosa* y *Los favores del mundo*, y las coloca después de *El dueño de las estrellas* y *La amistad castigada*.

Parece convincente, sin embargo, esta nueva disposición, que supone la persistencia en temas análogos.

En un cuarto período se nos ofrecen comedias compuestas entre 1619 y 1622, semejantes en el conflicto común del honor *Los pechos privilegiados, La crueldad por el honor, La amistad castigada, El dueño de las estrellas, Siempre ayuda la verdad* y *El tejedor de Segovia*), donde se advierte el deseo de buscar otras soluciones que las convencionales. Nuevamente vemos de manifiesto que el criterio ordenador ha sido encerrar en grupos de tema análogo persiguiendo la evolución del autor dentro de cada uno de ellos: *La crueldad por el honor*, cuya única fecha cierta es la de haberse publicado en 1634, parece, con todo, por su crudeza obra de principiante; en cambio, *Los pechos privilegiados*, que Castro Leal

coloca a comienzos del tercer período (1619-1621 ?) parece escrita muchos años más tarde por su ideología.

En un período último (1623-1625) reconoce Castro Leal el triunfo de las cualidades distintivas de Alarcón, ya desembarazado de toda preocupación, momento en que imagina sus caracteres más originales (*El examen de maridos* y *No hay mal que por bien no venga*).

En los Apéndices se publica un documento inédito sobre Alarcón, aludido por Pérez Pastor ; se ofrece una reseña cronológica de todos los documentos conocidos sobre el poeta y su paradero, y una abundante bibliografía final.

Julio Caillet-Bois.

Rufino J. Cuervo, *Cartas de su archivo*. Volumen I, Bogotá, 1941, 264 págs.

La Biblioteca Nacional de Bogotá, como heredera del archivo de Cuervo, ha comenzado a publicar las cartas recibidas por él. En este pequeño volumen hay 79 cartas, fechadas desde el 8 de marzo de 1865 hasta el 20 de junio de 1877. Ilustran, pues, un período importante de la vida de Cuervo, desde sus 21 hasta sus 32 años (Cuervo nació el 19 de septiembre de 1844) y representan en parte el eco de sus dos primeras ediciones de las *Apuntaciones críticas* (la 1ª de 1872, la 2ª de 1876). Diez de ellas ya las había publicado el padre Fabo en 1912), en su *Rufino José Cuervo y la lengua castellana* (Tomo III : *Epistolario,* Bogotá, 1912) ; pero la mayor parte permanecían inéditas.

De las 79 cartas, 35 son de Ezequiel Uricoechea, otro bogotano ilustre, gran amigo y admirador de Cuervo, interesado como él en cuestiones lingüísticas (escribió, entre otros trabajos, una gramática chibcha) y su corresponsal en los países europeos. Entre las restantes hay cinco cartas de Juan Montalvo (de 1867 a 1873), una de Juan María Gutiérrez (del 26 de octubre de 1876), interesante como reafirmación de su actitud ante la lengua española y ante la Academia de la Lengua ; tres de Hartzenbusch (una de ellas la puso Cuervo como prólogo a las *Apuntaciones*) ; una de Dozy, y la famosa carta latina de Pott, que los editores publican con su traducción española (la de Dozy y la de Pott figuran también en el prólogo de las *Apuntaciones*). Hay también una carta del P. José María Sbarbi, una de José Manuel Marroquín y otras.

En general, el interés filológico de las cartas es escaso. Las de Uricoechea — las más íntimas ; hasta tratan de negocios — están llenas de menudas noticias biográficas, de observaciones sobre personas y de reparos a las *Apuntaciones,* alguno de los cuales tomó en cuenta Cuervo en ediciones posteriores. Encontramos en ellas también un juicio sobre Montalvo, a quien conoció en París en 1869 : « Es un *hombre particular,* medio alocado o maniático, pero de gran capacidad y de juicio, a mi entender, en ciertas cosas ». Uricoechea era tradicionalista, y quizá la parte negativa del juicio se deba a la disparidad de la posición política.

La Biblioteca Nacional de Bogotá ha enriquecido la edición de las cartas con la traducción de la carta de Pott, con notas aclaratorias al pie sobre las personas mencionadas en las cartas y con algunas noticias biográficas sobre los autores. Este primer tomo de las cartas del archivo de Cuervo constituye un home-

naje a la memoria del gran filólogo colombiano, a quien Ascoli llamó, a principios de nuestro siglo, el príncipe de los filólogos españoles. Esperemos que la Biblioteca Nacional de Bogotá siga publicando los restantes papeles del archivo de Cuervo, entre los cuales están los manuscritos de importantes trabajos que no alcanzó a terminar.

Ángel Rosenblat.

Helen S. Eaton, *Semantic Frequency List*. Chicago, The University of Chicago Press, 1940, 441 págs.

En la lista de frecuencia semántica (*Semantic Frequency*) *List* de Miss Eaton están registrados y correlacionados más de seis mil « conceptos básicos » del inglés, francés, alemán y español, tomados de listas de recuento. La autora utiliza, para el inglés, el *Teacher's word book of 20.000 words* de Thorndike; para el francés, el *French word book*, con 6.067 palabras, de Vander Beke; para el alemán, el *Häufigkeitswörterbuch der deutschen Sprache*, con 79.716 palabras, de Kaeding, y para el español, el *Graded Spanish word book*, con 6.702 palabras, de Buchanan. En estas listas, por lo general, el registro de frecuencia de uso se ha hecho considerando las palabras como entidades gráficas y sin discriminar entre sus diversos significados. Miss Eaton se propuso establecer la frecuencia relativa de uso de los diversos componentes de los « racimos semánticos », como ella dice, que por lo general cada palabra encierra. Recurrir a las mismas fuentes para registrar la frecuencia de uso de cada uno de los componentes de esos conglomerados hubiera sido labor penosísima, si tenemos en cuenta, a título de ejemplo, que en el alemán las palabras se tomaron de 299 fuentes distintas y que el recuento abarcó más de diez millones de palabras.

La autora enfoca el problema desde otro ángulo y aprovecha la íntima correlación de frecuencia que presentan los « conceptos básicos » en los diferentes idiomas. La idea fundamental que la guía — y que la comparación de las cuatro listas justifica — es que las formas gráficas (signos) que responden a un valor semántico (idea) aproximadamente común tienen en los cuatro idiomas frecuencias similares. Esta regla, conjuntamente con el hecho de que en general las diversas acepciones de una misma palabra en un idioma encuentran sus equivalentes en otras tantas palabras independientes en los demás idiomas, le permite determinar la frecuencia relativa de los diversos significados de una palabra por comparación con las frecuencias que en las otras lenguas tienen sus equivalentes semánticos. Con ese fin asigna a cada una de las distintas acepciones una frecuencia relativa, promedio de sus frecuencias en cada uno de los idiomas. Para la determinación de los promedios Miss Eaton toma en cuenta no sólo la posición relativa de frecuencia de cada concepto de los diferentes idiomas (primer millar, segundo millar), sino también el total de palabras sobre el cual se realizó el recuento. Así, en inglés y en alemán se han contado en total más de diez millones de palabras, mientras que en español y francés no más de un millón. Correspondientemente Miss Eaton asigna mayor « peso », para situar en definitiva cada palabra en la escala de frecuencia, al inglés y el alemán.

La tabla semántica correlaciona 6.474 « conceptos básicos » de mayor a menor

frecuencia de uso. Esta tabla consiste en una serie de siete listas (primer millar, segundo, etc., hasta el séptimo), subdivididas en 115 secciones correspondientes a otros tantos « coeficientes de frecuencia ». Dentro de cada sección las palabras están ordenadas alfabéticamente con respecto al inglés.

Las indicaciones para el manejo de la lista se detallan minuciosamente en la introducción, y un índice general alfabético al final del libro, en los cuatro idiomas utilizados, permite localizar con facilidad cualquier palabra en su respectiva sección. Al final del libro se incluye, como apéndice, un cuadro en que puede apreciarse la frecuencia relativa de sustantivos, verbos y adjetivos, agrupados en categorías conceptuales.

Creemos que este material, tan laboriosamente ordenado, puede ser de utilidad para la exacta graduación del vocabulario en textos de enseñanza de idiomas y en diccionarios bilingües, como también para comparar en distintas lenguas el uso de los conceptos básicos y, por lo tanto, ciertas tendencias psicológicas de los respectivos hablantes. Quizá hubiera convenido, sin embargo, una presentación más explícita de las ideas fundamentales que han guiado a la autora en su trabajo.

Sara Kurlat de Lajmanovich

BIBLIOGRAFIA

La presente Bibliografía está en sistemática relación con la de la Revista Hispánica Moderna. *Los libros y estudios referentes a Hispanoamérica figuran en la* Bibliografía Hispanoamericana *que se publica regularmente en aquella Revista*

SECCIÓN GENERAL

OBRAS BIBLIOGRÁFICAS

5497. *Bibliografía.* — RFH, 1942, IV, 295-309. — Véase núm. 5263.

España

5498. Vindel, Francisco — *Investigación bibliográfica por los viejos anaqueles de la Antigua Librería Babra. La Imprenta de Ibarra, con sus marcas tipográficas de carácter tipográfico y las de los impresores españoles del siglo XVIII.* — Barcelona, Talls. Tips. de la Imprenta Primero de Mayo, 1938, 62 págs., 100 ptas.

Portugal

5499. Oliveira Junior — *O primeiro impressor português e a sua obra.* — Pôrto, Marânus, 1942, 105 págs.

5500. Costa, F., & J. Martins da Silva Marques — *Bibliografia sintrense.* — Sintra, Câmara Municipal, 1940. 111 págs.

GEOGRAFÍA Y ETNOGRAFÍA

5501. *Reconhecimento dos baldios do Continente.* — Lisboa, Imp. Portugal-Brasil, 1939, 3 vols.

5502. Pereira Coutinho, A. X. — *Flora de Portugal. Plantas vasculares.* 2ª ed. — Lisboa, Bertrand (Irmãos), Ltda., 1939, 938 págs.

5503. Gossweiler, J., & F. A. Mendonça. — *Carta fitogeográfica de Angola. Memória descritiva dos principais tipos de vegetação da colónia determinados pelos seus aspectos fisiográficos e caracteres ecológicos segundo a nomenclatura de Reibel* por J. Gossweiler, com a colaboração de F. A. Mendonça. — Luanda, Govêrno Géral de Angola, Lisboa, Bertrand (Irmãos), Ltda., 1939, 242 págs.

HISTORIA

España

5504. Bertrand, Louis.—*España, país creador. Historia crítica de un gran pueblo.* Trad. por M. Castillo. — México, Ediciones Atlántida, 1942, XIX-444 págs., ilustr.

5505. Sánchez Albornoz y Menduiña, C. — *En torno a los orígenes del feudalismo.* Parte primera: *Fideles y gardingos en la monarquía visigoda. Raíces del vasallaje y del beneficio hispanos.* Parte segunda: *Los árabes y el régimen pre-feudal carolingio. Fuentes de la historia hispano-musulmana del siglo VIII.* — Mendoza,

Universidad Nacional de Cuyo, 1942, 3 tomos.

5506. Jiménez Soler, A. — *Fernando el Católico.* — Barcelona, Edit. Labor, 1941, 227-xvi págs. (Colección Pro Ecclesia et Patria).

Portugal

5507. Castro e Almeida, Virgínia, & F. Pamplona — *Itineraire historique du Portugal.* Texte de Virgínia de Castro e Almeida. Notes de Fernando de Pamplona. — Lisboa, Tip. da Casa Portuguesa, 1940, 118 págs.

5508. Simões, Nuno — *Portugueses no mundo (Esbôço para un estudo e notas de uma campanha).* — Lisboa, Tip. de Gaspar Pinto de Sousa e Irmão, 1940, 382 págs.

5509. Prestage, E. — *Viagens portuguesas de descobrimento.* Trad. de Centeno Fragoso. — Lisboa, Livraria Portugália, Tip. da Gazeta dos Caminhos de Ferro, 1940, 63 págs.

5510. Sousa, L. de — *Les portugais et l'Afrique du Nord de 1521 a 1557.* Extraits des *Annales de Jean III.* Trad. franç. avec introd. et commentaire par R. Ricard. — Lisboa, Edit. Inquérito, Ltda., 1940, 208 págs.

5511. Fontoura da Costa, A. — *Bibliografia náutica portuguesa até 1700.* — Lisboa, Agência Geral das Colónias, 1940, 159 págs.

Hispanismo

5512. *Alfred Coester.* — HispCal, 1942, XXV, núm. 3 [Número dedicado a A. C., Director de la revista *Hispania*, 1927-1941].

5513. *Bibliography of the works of Alfred Coester.* — HispCal, 1942, XXV, 268-271.

LENGUA

ESTUDIOS GENERALES

Lingüística

5514. Herzog, G. — *Culture change and language : Shifts in the Pima vocabulary.* — En : *Language, culture and personality.* Essays in memory of Edward Sapir, Menasha, Wisconsin, Sapir Memorial Publication Fund, 1941, p. 66-74,

5515. Newman, S. S. — *Behavior patterns in linguistic structure : A case study.* En : *Language, culture and personality.* Essays in memory of E. Sapir, Menasha, Wisconsin. Sapir Memorial Publication Fund, 1941, p. 94-106.

5516. Whorf, B. L. — *The relation of habitual thought and behavior to language.* En : *Language, culture and personality.* Essays in memory of E. Sapir, Menasha, Wisconsin, Sapir Memorial Publication Fund, 1941, p. 75-93.

5517. Nagel, E. — *Operational analysis as an instrument for the critique of linguistic signs.* — JPhil, 1942, XXXIX, 177-189.

5518. Weiss, P. — *The logic of semantics.* — JPhil, 1942, XXXIX, 169-177.

Fonética general

5519. Fenz, E. — *Laut, Wort, Sprache und ihre Deutung. Grundlegung einer Lout deutungslehre.* — Wien, Verlag Franz Deuticke, 1940, 179 págs., M 8.

5520. Ochl, W. — Sobre : E. Fenz, *Laat, Wort, Sprache und ihre Deutung. Grundlegung einer Lautdeutungslehre.* — Anthr, 1940-1941, XXXV-XXXVI, 443-444.

5521. Cowan, J. M. — *Application of acoustical analysis to linguistic problems.* — JAcS, 1941, XII, 474.

5522. Hockett, C. F. — *A system of descriptive phonology.* — Lan, 1942, XVIII, 3-21.

5523. Bloch, B. — *Phonemic overlapping.* — ASp, 1941, XVI, 278-284.

5524. Fairbanks, G., & L. W. Hoaglin. — *An experimental study of the durational characteristics of the voice during the expression of emotion.* — SpM, 1941, VIII, 185-190.

5525. Delattre, P. — *Paul Passy or the return to elementals* — BAbr, 1942, XVI, 241-246.

5526. Larrasquet, J. — *Le Dr. J. M. Dihigo et la phonétique expérimentale.* — En : *Libro jubilar de homenaje al Dr. Juan M. Dihigo*, Habana, 1941, págs. 249-256.

FILOLOGÍA ROMÁNICA

5527. Auerbach, E. — « *Passio* » *als Leidenschaft.* — PMLA, 1941, LVI, 1179-1196.

5528. Spitzer, L. — Sobre : E. Auerbach, « *Passio* » *als Leidenschaft.* — RFH, 1942, IV, 93-95.

HISTORIA DEL IDIOMA

5529. Oliver Asín, J. — *Historia de la lengua española.* 6ª ed. — Madrid, Diana Artes Gráficas, 1941, 254 págs.

5530. Jiménez Borja, J. — *El latín vulgar y la formación del castellano.* — LetrasL, 1942, II, 171-185.

5531. M. C. — Sobre : J. de Entrambasaguas, *Antología histórica de la lengua española.* Tomo I. *Desde los orígenes hasta Nebrija.* — RFE, 1941, XXV, 430-432.

GRAMÁTICA

5532. Malkiel, Y. — *Some contrasts between verbal derivations in Spanish and Portuguese.* — University of Wyoming Publications, 1942, IX, núm. 4, 53-67.

Enseñanza del idioma

Español

5533. Greenfield, E. V. — *An outline of Spanish grammar.* — New York, Barnes & Noble, 1942, 236 págs. (College Outline Series).

5534. Hamilton, A., & J. Van Horne — *Elementary Spanish grammar.* Revised ed. — New York, D. Appleton-Century, 1942, VII-314 págs.

5535. Avigdor, A. — *The frasograf. English-Spanish. A dictionary of phrases, idiomatic expressions and words most commonly used in everyday conversation.* — New York, Standard Editions Co., 1942, 302 págs.

5536. Brenes, E., & D. H. Patterson — *Conversemos. A first book for Spanish conversation,* — New York, F. S. Crofts, 1942, 146 págs.

5537. Navascués, L. J., & A. F. Sherman — *Cartilla militar. Compañeros de armas.* — New York, F. S, Crofts, 1942, XII-200 págs.

5538. Hesse, E. W. — *Wartime Spanish.* — New York, American Book Co., 1942.

5539. Russell, H. J.—*A graded Spanish reader. Adapted for elementary students.* — Boston, Ginn and Co., 1942, XX-266 págs.

5540. Giese, W. F., & M. Salas — *Spanish grammar and reader.* — New York, The Dryden Press, 1942, XXII-372 págs.

Portugués

5541. Kany, C. E., & F. de Figueiredo — *Elementary Portuguese conversation.* — New York, D. C. Heath, 1942, 56 págs., 0,36. dólares

5542. *Anedotas fáceis.* Retold and edited by D. Lee Hamilton and Ned Darey Fahs. — New York, Oxford University Press, 1942, 56 págs. (Oxford Rapid-Reading Portuguese Texts).

FONÉTICA

5543. Hawkins, W. B. — *Flight from assimilation and trial and error in Spanish linguistics.* — HR, 1942, X, 273-284.

5544. Kany, C. E. — *A note to Portuguese and Brazilian spelling.* — HispCal, 1942, XXV, 320-321.

Estilística

5545. Spitzer, L. — *Notas sintáctico-estilísticas a propósito del español «que».* — RFH, 1942, IV, 253-265. — Véase núm. 5308.

5546. Selva, J. B. — *La sinécdoque y la metonimia en el crecimiento de nuestra habla (Semántica argentina).* — BAAL, 1942, X, 483-495.

LEXICOGRAFÍA

Español

5547. *Diccionario enciclopédico Salvat.* Tomos IV y V. 2ª ed. — Barcelona, Edit. Salvat Editores, 1938-1940, VIII-915 y 968 págs., ilustr.

5548. Vastus. — *Diccionario enciclopédico ilustrado de la lengua castellana.* Buenos Aires, Sopena Argentina, 1941, 1544 págs., ilustr.

5549. Levy, B. — *Libros de sinonimia española.* — HR, 1942, X, 285-313.

5550. Bell, A. F.—G. — *Some notes on Spanish words.* — BSS, 1942, XIX, 186-192.

5551. Kiddle, L. B. — *Índice de los americanismos comentados por el doctor Rodolfo Lenz en su obra « La oración y sus partes ».* — HispCal, 1942, XXV, 333-342.

5552. Sanabria, B. — *Cédulas lexicográficas.* — BAV, 1942, IX, 17-54 [Cédulas enviadas por la Academia Venezolana a la Real Academia Española].

5553. Malaret, A. — *Lexicón de fauna y flora.* — UA, 1942, XIII, 237-254.

5554. Allen, Jr., J. H. D. — *Again,* CIL « *tĕpĭdus* », *Span. Port.* « *tibio* ». — HR, 1942, X, 258-259.

5555. Castro, A. — *La palabra « títere ».* — MLN, 1942, LVII, 505-510.

5556. Wagner, M. L. — *Andal. « alcobaila ».* — RFE, 1941, XXV, p. 400.

5557. Davila Garibi, J. I. — *Toponimias nahuas. Normas para la interpretación de toponímicos de origen náhuatl y análisis etimológicos de trescientos de ellos.* — México, Edit. Stylo, 1942, XXXII, 251 págs. (Instituto Panamericano de Geografía e Historia).

5558. Ardissone, R. — *Influencia del ombú en la toponimia sudamericana.* — Buenos Aires, Edit. Museo Etnográfico, 1941, 115 págs., ilustr.

Portugués

5559. Figueiredo, C. de — *Novo dicionario da língua portuguesa.* 5ª ed. — Lisboa, Livraria Bertrand, 1939, 2 vols.

5560. Franco, A. — *Dicionário inglês-português, português-inglês.* 3ª ed. — Porto Alegre, Ed. da Livraria do Globo, 1941, 671-396 págs.

5561. Spitzer, L. — *Ptg. rilhar 'to gnaw'.* — HR, 1942, X, 344-345.

DIALECTOLOGÍA

Extrapeninsular

Español

5562. Patín Maceo, M. A. — *Americanismos en el lenguaje dominicano.* — AUSD, 1941, V, 249-272, 423-436. — Véase núm. 4266.

5563. Stanford, G. A. — *A study of the vocabulary of Ricardo Guiraldes' « Don Segundo Sombra ».* — HispCal, 1942, XXV, 181-188.

Portugués

5564. Silva, I. — *O linguajar paulistano.* — Plan, 1942, II, núm. 18, p. 9. — Véase núm. 4721.

5565. Matta, A. A. da — *Vocabulario amazonense.* — Manaos, Amazonas, Ed. del autor, 1939, 314 págs.

LITERATURA

LITERATURA GENERAL

Temas literarios

5566. Martínez, J. L. — *Glosas a la « Danza de la Muerte ».* — FyL, 1942, núm. 7, 67-78.

LITERATURA HISPANOLATINA

5567. Entrambasaguas, J. de — Sobre: L. Riber, *Un celtíbero en Roma: Marco Valerio Marcial.* — RFE, 1941, XXV, 296-300.

5568. Vera, F. — *San Isidoro.* — Madrid, Edit. Manuel Aguilar, 1936, 226 págs. 6 ptas. (Biblioteca Cultura Española).

LITERATURA HISPANOÁRABE

5569. Nykl, A. R. — Sobre: M. Asín Palacios, *Huellas del Islam.* — Isis, 1941, XXXIII, 539-544.

5570. González Palencia, A. — Sobre: M. Asín Palacios, *Huellas del Islam.* RFE, 1941, XXV, 291-294.

5571. Alcocer Martínez, R. — *La corporación de los poetas en la España musulmana.* — Larache, Imp. Imperio, 1940 (Instituto General Franco para la investigación hispano-árabe).

HISTORIA LITERARIA

Español

5572. Giménez Caballero, E. — *Lengua y literatura de España y su imperio.* Vol. I: *Los orígenes.* — Madrid, Ed. del autor, 1940.

5573. Lida, María Rosa. — *Dido y su defensa en la literatura española.* — RFH, 1942, IV, 209-252.

5574. Torre, G. de — *Menéndez y Pelayo y las polémicas sobre España.* — Sur, 1942, XII, núm. 94, págs. 75-88.

5575. Menéndez y Pelayo, M. — *San Isidro, Cervantes y otros estudios.* — Buenos Aires, Edit. Espasa-Calpe, 1942, 154 págs., $ 2.00 arg.

5576. Ontañón, E. de — *Viaje y aventura de los escritores de España.* — México, Ed. Minerva, 1942, 200 págs.

5577. Adams, N. B. — *The romantic movement: A selective and critical bibliography for the year 1941: Spanish.* — ELH, 1942, IX, 31-34.

5578. Almagro San Martín, M. — *El siglo XIX y el romanticismo.* — Nac, 11 enero 1942.

Portugués

5579. Figueiredo, F. de — *Literatura portuguesa. Desenvolvimiento histórico das orígenes à actualidade.* — Rio de Janeiro, Edit. A. Noite, 1941, 380 págs.

5580. Figuereido, F. de — Sobre: G. Moser, *Les romantiques portugais et*

l'Allemagne. — RFH, 1942, IV, 289-291.

Obras extranjeras inspiradas en temas hispánicos

5581. Wulfertange, R. — *Don Quichote reitet nach Deutschland*. — Berlin, Grote, 1939, 326 págs., 5.50 and 6.50 M.

5582. Frank, Waldo — *España Virgen*. Nueva ed. — Santiago de Chile, Edit. Zig-Zag, 1941.

Traducciones

5583. *Quinto Horacio Flaco*. Trad. y pról. y notas de María Gimeno. — Barcelona, Ed. Yunque, 1940 (Poesía en la Mano).

5584. Pascal, Blaise — *Pensamientos*. Trad. del francés y pról. de X. Zubiri. — Buenos Aires, Edit. Espasa-Calpe, 1940, 174 págs. (Colección Austral).

5585. Cocteau, Jean — *Opio. Diario de una desintoxicada*. Pról. de R. Gómez de la Serna. Trad. de L. Balaciart. — Buenos Aires, Ed. Meca, 1941, 213 págs., $ 2.50 arg.

5586. Ventadorn, Bernatz de — *Poesía*. Sel., trad. y pról. de M. de Riquer. — Barcelona, Yunque, 1940, 117 págs. (Poesía en la Mano).

5587. Croce, B. — *La historia como hazaña de la libertad*. Versión española de E. Díez-Canedo. — México, Fondo de Cultura Económica, 1942, 366 págs. (Colección de Obras Históricas).

5588. Hamsun, Knut — *Pão e amor*. Trad. de C. de Frias. — Lisboa, Parçaria de S. M. Pereira, 1942, 305 págs.

5589. Franklin, Benjamin — *Autobiografía y otros escritos*. Sel. y arreglados por Carl Van Doren. Trad. del inglés por León Felipe. — México, Ed. Nuevo Mundo, 1942, 461 págs. (Biblioteca Moderna).

5590. Martínez, J. L. — *Whitman en castellano*. — LetrasM, 1942, III, núm. 15, p. 7 [Sobre: Walt Witman, *Canto a mí mismo*. Trad. de León Felipe].

5591. Cather, Willa — *Una dama perdida*. Trad. del inglés por León Felipe. — México, Ed. Nuevo Mundo, 1942, 224 págs. (Biblioteca Moderna).

5592. Booth, Clare — *Mujeres*. Comedia en tres actos. Trad. adaptación al castellano por S. Ros. — Madrid, Gráfica Afrodisio Aguado, 1940, 84 págs.

AUTORES Y OBRAS DE GÉNEROS DIVERSOS

5593. Romero Flores, H. R. — *Unamuno. Notas sobre la vida y la obra de un máximo español*. — Madrid, Imp. Samarán, 1941, 202 págs.

5594. González de la Calle, P. U. — *Recuerdos personales de la vida profesional del maestro Unamuno*. — RHM, 1941, VI, 235-242.

POESÍA

Español

5595. Northup, G. T. — *The « Poem of the Cid » viewed as a novel*. — PhQ, 1942, XXI, 17-22.

5596. Lida, María Rosa. — *Una copla de Jorge Manrique y la tradición de Filón en la literatura española*. — RFH, 1942, IV, 152-171.

5597. Mourlane Michelena, P. — *Del arte de la guerra y de las artes de amar y de morir en la vieja España*. — MP, 1942, aXXIV, 27-34. [Trata de Jorge Manrique].

5598. Gatti, J. F., & Amado Alonso — Sobre: Juan del Encina, *Canciones*.

Ed., introd. y notas de A. J. Battistessa, Buenos Aires, 1941. — RFH, 1942, IV, 182-185.

5599. Fichter, W. L. — *More «forgotten» verse by Lope de Vega.* — HR, 1942, X, 251-254.

5600. Marasso, A. — *Menéndez y Pelayo crítico de Góngora.* — Nos, 1942, XVI, 270-276.

5601. Sánchez, L. A. — *Sor Juana Inés de la Cruz.* — Plan, 1942, II, núm. 18, pág. 13.

5602. Torre, G. de. — *En el centenario de Espronceda: Imágenes y huellas del «Buscarruidos».* — Nac, 26 abril 1942.

5603. Gatti, J. F. — *Espronceda, poeta audaz y desolado.* — ALi, 21 mayo 1942.

5604. Azeves, A. H. — *El tío Lucas de «El diablo mundo» [de Espronceda] y el viejo Vizcacha [de José Hernández].* — BAAL, 1942, X, 304-317 págs.

5605. Bécquer, Gustavo Adolfo. — *Sus mejores páginas.* Introd. por J. D. Forgione. — Buenos Aires, Edit. Estrada y Cía., 1941, 264 págs., $ 2.00 arg. (Colección Estrada).

5606. Campoamor, Ramón de. — *Fábulas completas.* — Buenos Aires, Edit. Sopena Argentina, 1941, 143 págs., $ 0,80 arg.

5607. Pérez de Ayala, Ramón. — *Poesías completas.* — Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina, 1942, 240 págs. (Colección Austral).

5608. Cernuda, Luis. — *Juan Ramón Jiménez.* — BSS, 1942, XIX, 163-178.

5609. Moreno Villa, J. — *La noche del verbo.* — México, Tierra nueva, 1942, 43 págs.

5610. Moreno Villa, J. — *Los gigantes. Comedia poética en un acto.* — CuA, 1942, núm. 2, 194-206.

5611. Varela, L. — *León Felipe. Poeta del amor, de la fe y de la rebeldía.* — ALi, 12 marzo 1942, pág. 9 [A propósito de su traducción del *Canto a mí mismo* de Walt Whitman].

5612. Salinas, Pedro. — *Poesía junta.* — Buenos Aires, Edit. Losada, 1942, 321 págs. (Poetas de España y América) [Reúne, completos, todos los libros de versos publicados hasta ahora por Salinas: *Presagios, Seguro azar, Fábula y signo, La voz a ti debida, Razón de amor*].

5613. Castillo, C. — Sobre: Pedro Salinas, *Truth of two and other poems.* Transl. by Eleanor L. Turnbull. — MLN, 1942, LVII, 401-402.

5614. Umphrey, G. W. — Sobre: F. A. Pleak, *The poetry of Jorge Guillén, including some translations.* — MLQ, 1942, III, 351-353.

5615. Bietti, O. — *La poesía de García Lorca.* — Nos, 1942, XVII, 53-59.

5616. Berenguer Carisomo, A. — *Las máscaras de Federico García Lorca.* IV. — RAPE, 1942, XIII, núms. 165-169. — Véase núm. 4626.

5617. Moreno Villa, J. — *Instantes musicales con García Lorca.* — RMMex, 1942, [I], núm. 10, p. 223-224: núm. 11, p. 245-246.

5618. Alberti, Rafael — *De un momento a otro (Drama de una familia española). Cantata de los héroes y la fraternidad de los pueblos. Vida bilingüe de un refugiado español en Francia.* — Buenos Aires, Edit. Bajel, 1942, 232 págs.

5619. Proll, E. — *Popularismo and barroquismo in the poetry of Rafael Alberti.* — BSS, 1942, XIX, 59-86.

Portugués

5620. *Poesía gallega medioeval de los siglos XII al XV.* — Buenos Aires, 1941, núm. 10, 216 págs., $ 5,00 arg. (Edit. Colección Dorna).

5621. Willis, Jr., R. S. — Sobre : *Cancioneiro da Ajuda*. A diplomatic edition. by Henry H. Carter. New York, Oxford Press, 1941, 190 págs. — HR, 1942, X, 350-352.

5622. Fucilla, J. G. — *Poesía espanhola* (Manuscript 756 of the Biblioteca Nacional Matritense). — PMLA, 1942, LVII, 370-403.

5623. Peers, E. A. — Sobre : Luis de Camoens, *The Lusiad*. Trans. by R. Fanshawe. Ed. with an introd. by J. D. M. Ford. — BSS, 1942, XIX, 96-98.

5624. Elísio, Filinto. — *Poesías*. — Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1941, 267 págs.

5625. Quental, Antero de — *Sonetos completos*. — São Paulo, Edições Cultura, 1942, 130 págs. (Série clássica brasileiro-portuguesa. Os mestres da lingua, 6).

5626. *Doze cartas de Antero de Quental a sua irmã Ana*. — Por, 1942, XV, 101-109.

5627. Ramos, F. — *A expressão da liberdade em Antero e os « Vencidos da vida »*. — Lisboa, Edit. Império, 1942, 110 págs. (Novas Edições Ocidente).

Romancero

5628. Chadwick, Nora K. — Sobre : W. J. Entwistle, *European balladry*. — MLR, 1942, XXXVII, 79-81.

TEATRO

5629. Abreu Gómez, E. — *Introducción a la historia de la zarzuela*. — RMMex, 1942, [I], núm. 1, 8-10 ; núm. 2, 38-40 ; núm. 3, 51-52 ; núm. 4, 79-81.

5630. Ossorio, A. — *Gloria y ventura del género chico*. — Nos, 1942, XVI, 1145.

5631. Prieto, I. — *Gloria y ventura del género chico* [Comentario al artículo de A. Ossorio] — Nos, 1942, XVII, 320-326. — Véase núm. 5630.

Teatro antiguo

5632. Vicente, Gil — *Tragicomedia de don Duardos*. Edit. por Dámaso Alonso. — Madrid, Instituto Antonio de Nebrija, 1942, 329 págs.

5633. Alonso, Amado — Sobre: Gil Vicente, *Tragicomedia de don Duardos*. Ed. por Dámaso Alonso. — RFH, 1942, IV, 282-285.

5634. Almeida Lucas, J. de — *Notas para uma edição de Gil Vicente ; « Auto da Feira »* — Por, 1942, XV, 83-100.

5635. Adams, Mildred — *Gil Vicente, pioneer playwright*. — TAM, 1942, XXVI, 275-278.

5636. Moglia, R. — Sobre : Lope de Vega, *La estrella de Sevilla*. Ed. por F. O. Reed y E. M. Dixon. — RFH, 1942, IV, 285-287.

5637. Nykl, A. R. — *Los (primeros) mártires del Japón* [de Lope de Vega]. — HR, 1942, X, 160-162.

5638. Leonard, I. A. & W. L. Fichter — *Two unrecorded Lorenzana editions of Lope de Vega*. — HR, 1942, X, 345-347 [*Quatro soliloquios y Coloquio pastoril*].

5639. Morby, E . S. — « *Gli Ecatommiti* », [de Giraldi] « *El favor agradecido* » [de Lope de Vega] *and* « *Las burlas y enredos de Benito* » [atribuído a Lope]. — HR, 1942, X, 325-328.

5640. Fichter, W. L. — Sobre : S. C. Morley & C. Bruerton, *The chronology of Lope de Vegas's Comedias, with a discussion of doubtful attributions, the whole based on a study of his strophic versification*. — RRQ, 1942, XXIII, 202-211.

5641. Gouldson, Kathleen — *The*

Spanish peasant in the drama of Lope de Vega. — BSS, 1942, XIX, 5-25.

5642. Moglia, R. — Sobre : Fidelino de Figueiredo, *Erudição. Lope de Vega : Alguns elementos portugueses na sua obra*, págs. 255-325 de *Ultimas aventuras*, Rio de Janeiro, 1940. — RFH, 1942, IV, 185-188.

5643. Kennedy, Ruth L. — *On the date of five plays by Tirso de Molina: 1. Quien calla otorga. 2. La fingida Arcadia. 3. Antona García. 4. Por el sótano y el torno. 5. La celosa de sí misma* — HR, 1942, X, 183-214.

5644. McClelland, I. L. — *The conception of the supernatural in the plays of Tirso de Molina.* — BSS, 1942, XIX, 148-163.

5645. Ruiz de Alarcón, Juan — *Las paredes oyen.* Introd., notas y voc. por P. A. Ortiz. — México, Edit. Séneca, 1942, xlviii-195 págs. (Colección Espiga).

5646. Castro Leal, Antonio. — *Juan Ruiz de Alarcón y la moral.* — FyL, 1942, núm. 5, págs. 73-79.

Teatro moderno

5647. Fernández de Moratín, Leandro. — *El sí de las niñas. La escuela de los maridos. La mojigata.* — Buenos Aires, Edit. Ex-Libris, 1941, 247 págs., $ 1,00 arg. (Colección Clásicos Universales).

5648. Machado, Manuel y Antonio. — *La duquesa de Benamejí, La prima Fernanda* y *Juan de Mañara.* — Buenos Aires, Espasa Calpe, 1942, 265 págs. (Colección Austral).

5649. Pemán, José María. — *El divino impaciente.* — Madrid, Edit. José N. Urgoiti, 1940, 20 págs.

5650. Pemán, José María — *Ella no se mete en nada.* Comedia en tres actos. — Madrid, Edit. Escelicer, 1941, 176 págs.

5651. Pemán, José María — *Por la Virgen Capitana. Poema dramático en un pról. y seis cuadros.* — Madrid, Cerón, 1941, 224 págs.

5652. Ichaso, F. — *Teatro de García Lorca.* — M, 1942, núm. 6, p. 20-28.

NOVELÍSTICA

Autores antiguos

5653. Sáinz de Robles, F. C. — *Cuentos viejos de la vieja España. Del siglo XIII al XVIII.* — Madrid, Edit. Manuel Aguilar, 1940, 1.094 págs., 40 ptas. (Colección Joya).

5654. *El Abencerraje.* Adapted and edited by R. H. Olmsted. — New York, Oxford University Press, 1942, 64 págs. (Oxford Rapid-Reading Spanish Texts).

5655. Alonso, Amado. — *Notas sobre antecedentes de « La Celestina ».* — RFH, 1942, IV, 266-268.

5656. Cervantes Saavedra, Miguel de — *La Galatea.* — Buenos Aires, Edit. Sopena Argentina, 1941, 190 págs., $ 0,80 arg.

5657. Brandt, C. — *Cervantes : el Titán de la literatura, y su obra maestra : el Quijote.* — Caracas, Edit. Las Novedades, 1942, 237 págs.

5658. Mazzei, A. — *Cervantes en Italia.* — BAAL, 1942, X, 219-222.

5659. Guiraldos, F. — *La verdad sobre el falso Quijote.* — Barcelona, Librería Beltrán, 1940 (Biblioteca Cervantina).

5660. LaGrone, G. G. — *Quevedo and Salas Barbadillo.* — HR, 1942, X, 223-243.

Autores modernos

España

5661. Lida, María Rosa. — *El « Parsondes » de Juan Valera y la « Historia*

universal » de Nicolao de Damasco. — RFH, 1942, IV, 274-281.

5662. Pérez Galdós, Benito — *Fortunata y Jacinta.* — Buenos Aires, Edit. Losada, 1942, 4 vols.

5663. Pérez Galdós, Benito — *Juan Martín el Empecinado.* — Buenos Aires, Edit. Tor, 1942, 192 págs. (*Episodios Nacionales.* Serie IX).

5664. Pérez Galdós, Benito — *Gerona.* — Buenos Aires, Edit. Tor, 1942, 192 págs. *Episodios Nacionales,* serie VII).

5665. Casalduero, J. — *El desarrollo de la obra de Galdós.* — HR, 1942, X, 244-250.

5666. Berkowitz, H. C. — *Galdós and the generation of 1898.* — PhQ, 1942, XXI, 107-120.

5667. Bull, W. E. — *The naturalistic theories of Leopoldo Alas.* — PMLA, 1942, LVII, 536-551.

5668. Bull, W. E. — *The liberalism of Leopoldo Alas.* — HR, 1942, X, 329-339.

5669. Baroja, Pío. — *La leyenda de Juan de Alzate.* — Buenos Aires, Edit. Espasa-Calpe, 1941, 166 págs., $ 1,50 arg.

3670. Baroja, Pío. — *Las inquietudes de Shanti Andía.* — Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1941, 296 págs., $2.25 arg. (Colección Austral).

5671. Baroja, Pío. — *El gran torbellino del mundo.* — Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1941.

5672. Baroja, Pío. — *Bienandanzas y fortunas. Novela histórica.* — Barcelona, s. i., 1941, 244 págs.

5673. Gómez de la Serna, R. — *Anecdotario inédito de Valle Inclán.* — Nac, 26 abril 1942.

5674. Serrano Plaja, Arturo — *Del cielo y del escombro.* — Buenos Aires, Ediciones Nuevo Romance, 1942, 243 págs. [Cuentos].

5675. Alberti, Rafael. — Sobre : Arturo Serrano Plaja, *Del cielo y del escombro.* — Sur, 1942. XII, núm. págs. 94, 89-91.

5676. Dieste, Rafael. — *Los cuentos de Serrano Plaja.* — ALi, 14 junio 1942.

5677. Sender, Ramón J. — *Epitalamio del prieto Trinidad.* — México. D. F., Ediciones Quetzal, 1942, 315 págs.

5678. Sender, Ramón J. — *Crónica del alba.* — México, Ed. Nuevo Mundo, 1942, 259 págs. (Biblioteca Moderna)

Portugal

5679. Monteiro, Hernani — *Júlio Denis e a tradição literaria da Escola Médica do Pôrto.* — Pôrto, Emprêsa Industrial Gráfica de Pôrto, Ltda., 1939, 39 págs.

5680. Bôto, António — *A verdade e nada mais. Antologia infantil de alguns contos do autor.* — Coimbra, Tip. da Coimbra Editora, 1939, 150 págs.

5681. Torga, Miguel — *Bichos. Contos.* — Coimbra, Tip. da Atlântida, 1940, 113 págs.

HISTORIA

5682. Russell, P. E. — *As fontes de Fernão Lopes.* Tradução do original inédito inglés, de A. Gonçalves Rodrigues. — Coimbra, Colecção Universitas, 1941, 11-51 págs.

5683. Barros, João de — *Década I, Livro IV.* Com prefácio e notas por Joaquin Ferreira. — Pôrto, Domingos Barreira, 1941, 167 págs.

LITERATURA RELIGIOSA

Mística

5684. Teresa de Jesús, Santa — *Su vida, escrita por ella misma.* Introd. y notas de I. Puig. — Buenos Aires,

Edit. Sopena Argentina, 1941, 174 págs., $ 0,80 arg.

5685. Juan de la Cruz, San (Juan de Yepes y Alvarez) — *Obras*. Introd., notas y bibliografía de J. M. Gallegos Rocafull. — México, Ed. Séneca, 1942, 1159 págs. (Colección Laberinto).

5686. Jiménez Rueda, J. — *En el centenario de San Juan de la Cruz*. — FyL, 1942, núm. 7, p. 43-56.

5687. Restrepo Canal, C. — *Un centenario hispánico 1542-1942 : San Juan de la Cruz*. — RJav, 1942, XVII, núm. 84, 160-165 ; núm. 85, 264-270.

Ascética

5688. Solana Gutiérrez, M. — *Vida de Fray Luis de Granada. O el clasicismo místico espacial*. Epílogo de L. Recaséns Siches. — México, Ed. del Continente, 1942, 165 págs. (Colección Las Grandes Ideas).

TRATADOS, ENSAYOS Y DISCURSOS

5689. Colmeiro, M. — *Biblioteca de los Economistas Españoles de los siglos XVI, XVII y XVIII*. Pról. de J. Márquez. — México, Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Economía, 1942, $ 3.00 mex.

Autores antiguos

5690. Alonso, Amado. — Sobre: *El Arcipreste de Talavera o sea El Corbacho de Alfonso Martínez de Toledo*. Nuevamente editado según el códice escurialense por L. B. Simpson. — RFH, 1942, IV, 181-182.

5691. Smith, M. I. — Sobre : *El Arcipreste de Talavera o sea El Corbacho de Alfonso Martínez de Toledo*. Ed. by L. B. Simpson. — MLN, 1942, LVII, 313-315.

5692. Puigdollers Oliver, M. — *La filosofía española de Luis Vives*. — Barcelona, Edit. Labor, 1940, 319 págs., ilustr. 8 ptas.

5693. Green, O. H. — Sobre: F. Sánchez y Escribano, *Juan de Mal Lara. Su vida y sus obras*. New York, Hispanic Institute in the United States, 1941. — HR, 1942, X, 356-358.

5694. Vitoria, Francisco de — *P. Francisco de Vitoria. Antología*. Sel. y pról. de L. G. Alonso Getino. — Barcelona, Edit. Nacional, 1939-1940, 2 vols. (Ediciones Fe).

5695. Villalón, Cristóbal de — *Viaje de Turquía*. Ed. y pról. de A. G. Solalinde. — Buenos Aires. Espasa-Calpe, 1942, 286 págs. (Colección Austral).

Autores modernos

5696. Corbató, H. — *Feijoo y los españoles americanos*. — RevIb, 1942, V, núm. 9, p. 59-70.

5697. Barrett, L. L. — Sobre : J. F. Shearer, *The « Poética » and « Apéndices » of Martínez de la Rosa : Their genesis, sources and significance for Spanish literary history and criticism*. — HR, 1942, X, 358-359.

5698. Unamuno, Miguel de — *Contra esto y aquello*. — Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1941, 160 págs., $ 1.50 arg. (Colección Austral).

5699. Unamuno, Miguel de — *Por tierras de Portugal y de España*. — Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1941, 205 págs., $ 1,50 arg.

5700. Giner de los Ríos, F. — Sobre: Miguel de Unamuno, *La ciudad de Henoc*. — FyL, 1941, II, núm. 4, 302-304.

5701. Gómez de la Serna, R. — *Azo-*

rín. — Buenos Aires, Edit. Losada, 1942, 243 págs.

5702. Maeztu, Ramiro de — *Defensa de la hispanidad.* Ed. autorizada por la viuda del autor para América y Filipinas. — Buenos Aires, Edit. Poblet, 1941, 319 págs.

5703. Jiménez, Juan Ramón — *Españoles de tres mundos: Viejo mundo, nuevo mundo, otro mundo. (Caricatura lírica.) (1914-1940.)* — Buenos Aires, Edit. Losada, 1942, 170 págs.

5704. Jarnés Benjamín — *Escuela de libertad. Siete maestros: Bolívar, Hidalgo, Martí, Lincoln, San Martín, Sucre, Washington.* — México, Edit. Continental, S. de R. L., 1942, 303 págs., ilustr., $ 6.00 mex. (Biogragrafías de personajes americanos).

5705. Jarnés, Benjamín. — *Manuel Acuña, poeta de su siglo.* Portada de Julio Prieto. — México, Ediciones Xóchitl, 1942, 188 págs., $ 2.50 mex. (Vidas Mexicanas).

5706. Xirau, Joaquín — *Lo fugaz y lo eterno.* — México, Centro de Estudios filosóficos de la Facultad de Filosofía y Letras, 1942, 123 págs. (Colección de Monografías Filosóficas).

5707. Anzoategui, I. [B.] — *Genio y figura de España. El Cid o la lealtad. Santa Teresa y don Quijote. Alfonso el Sabio o el imperio. San Ignacio de Loyola.* — Madrid, Gráficas Uguina, 1941, 81 págs.

MEMORIAS, EPISTOLARIOS Y VIAJES

5708. Azaña Díaz, Manuel — *Memorias íntimas de M. Azaña Díaz.* Con anotaciones de J. Arrarás. — Madrid, Ed. Españolas, 1939, 330 págs., ilustr.

FOLKLORE

5709. Sánches y Escribano, F. — *Santillana y la colección de Refranes, Medina del Campo, 1550.* — HR, 1942, X, 254-258.

5710. Torre, Matilde de la — *La procesión de la folia.* — RMMex. 1942, [I], núm. 12, p. 270-273.

5711. Torre, Matilde de la — *Las Marzas (La influencia pagana).* — RMMex. 1942, [I], núm. 8, p. 171-173.

5712. Río, A. del — *El apodo, definición de la personalidad. I-II.* — RMMex. 1942, [I], núm. 10, 219-222; núm. 11, 247-251.

5713. García Lorca, Federico — *Canciones de cuna.* — Madrid, 1942, núm. 6, 1-14.

5714. Durán, Gustavo — *Romance, corrido y plena.* — BuPan, 1942, LXXVI, 630-639.

5715. Rodríguez Marín, F. — *Las Peteneras.* — RMMex. 1942, [I], núm. 12, 267-269 [Sevilla, enero de 1898].

ÍNDICE DEL TOMO V

1943

ARTÍCULOS

Casalduero, Joaquín, *Fuenteovejuna* 21-44
Corominas, Juan, *Los nombres de la lagartija y del lagarto en los Pirineos* 1-20
Devoto, Daniel, *Sobre la música tradicional española* 344-366
Gilman, Stephen, *El falso « Quijote ». Versión barroca del « Quijote » de Cervantes* 148-157
Lohmann Villena, Guillermo y Raúl Moglia, *Repertorio de las representaciones teatrales en Lima hasta el siglo XVIII* 313-343
Río, Angel del, *Los estudios de Jovellanos sobre el dialecto de Asturias (Notas acerca de la dialectología en el siglo XVIII)* 209-243
Romero, Francisco, *Comunicación y situación* 244-250
Terracini, Benvenuto A., *W. D. Whitney y la lingüística general* 105-147

NOTAS

Clarke, Dorothy Clotelle, *El esdrújulo en el hemistiquio de arte mayor* 263-275
Gatti, José Francisco, *La fuente de « Inesilla la de Pinto »* 368-373
— *Una imitación de Goldoni por Juan Ignacio del Castillo* 158-161
Lida, María Rosa, *Dido y su defensa en la literatura española: adiciones* 45-50
Moglia, Raúl, *« El palacio confuso » no es de Lope de Vega* 51-56
— *Representación escénica en Potosí en 1663* 166-167
Río, Angel del, *Una nota de Jovellanos sobre el artículo en mallorquín* .. 367-368
Serrano Redonnet, Antonio E., *Prohibición de libros en el primer sínodo santiagueño* 162-166
Terzano, Enriqueta y José Francisco Gatti, *Mateo Luján de Sayavedra y Alejo Vanegas* 251-263

RESEÑAS

Alonso, Dámaso, *La poesía de San Juan de la Cruz.* — María Rosa Lida. 377-395
Aznar Molina, Joaquín, *Los Argensola.* — Emilio Carilla..... 395-396
Bataillon, Marcel, *Érasme et l'Espagne.* — José Luis Romero..... 173-176
Bushee, Alice Huntington, *Three centuries of Tirso de Molina.* — Raúl Moglia..... 396-398
Calderón de la Barca, Pedro, *El secreto a voces.* Edic. de José M. de Osma. — Raúl Moglia..... 73-74
Cancioneiro da Ajuda, a diplomatic edition. — Fidelino de Figueiredo.. 177-180
Castro, Guillén de, *Las mocedades del Cid.* Edic. de G. W. Umphrey. — José Francisco Gatti..... 74-75
Castro Leal, Antonio, *Juan Ruiz de Alarcón. Su vida y su obra.* — Julio Caillet-Bois..... 400-401
Cossío, José María de, *Notas y estudios de crítica literaria. El romanticismo a la vista.* — José Francisco Gatti..... 292-293
Crawford, J. P. W., *Spanish drama before Lope de Vega.* — Frida Weber..... 180-182
Cuervo, Rufino J., *Cartas de su archivo.* — Ángel Rosenblat..... 401-402
Eaton, Helen S., *Semantic Frequency List.* — Sara Kurlat de Lajmanovich..... 402-403
Espín Rael, Joaquín, *Investigaciones sobre «El Quijote» Apócrifo.* — Enriqueta Terzano..... 183-186
García Mercadal, J., *Historia del romanticismo en España.* — José Francisco Gatti..... 398-399
Gracián, Baltasar, *El Criticón.* Edic. crítica y comentada por M. Romera Navarro. — Amado Alonso..... 374-375
Grismer, Raymond R. and Doris King Arjona, *The pageant of Spain.* — Sara Kurlat de Lajmanovich..... 188
Hall, Robert A., *Bibliography of Italian linguistics.* — A. Benvenuto Terracini..... 168-173
Lynn, Caro, *A college professor of the Renaissance : Lucio Marineo Siculo among the Spanish humanists.* — María Rosa Lida..... 287-292
Manrique, Jorge, *Cancionero.* Estudio, edición y glosario por Augusto Cortina. — Pedro Henríquez Ureña..... 72-73
Olschki, Leonardo, *Hernán Pérez de Oliva's « Ystoria de Colón ».* — Julio Caillet-Bois..... 399-400
Pei, Mario A., *The Italian Language.* — A. Benvenuto Terracini.... 276-287
Planta, Robert von, und Andrea Schorta, *Rätisches Namenbuch. Band I. Materialien.* — Juan Corominas..... 57-71
Rogers, Paul Patrick, *Goldoni in Spain.* — José Francisco Gatti.... 187-188
Romero, Nelson, *Pronuncia do latim.* — Amado Alonso..... 376-377
Shutte, Irmhild, *Buch- und Schriftwesen in Calderons weltlichen Theater.* — Frida Weber..... 182-183
Terrazas, Francisco de, *Poesías.* Edición, prólogo y notas de Antonio Castro Leal. — Julio Caillet-Bois..... 75-79

« *Triunfo de los Santos* ». *An edition of ... with a consideration of Jesuit school plays in Mexico before 1650.* — Julio Caillet-Bois..... 293-294
Zulaica Garate, Román, *Los franciscanos y la imprenta en México en el siglo XVI.* — Ángel Rosenblat..... 295-296

REVISTA DE REVISTAS

Anales del Instituto de Linguística, 1942, I.
Canals Frau, Salvador, *Sobre el origen de la voz « bagual »*, págs. 71-77. — A. B. T..... 82-83
Juan Corominas, *Aportaciones americanas a cuestiones pendientes : Orondo*, págs. 154-160 ; *Embadurnar*, págs. 160-162 ; *Tripular*, págs. 162-165. — A. B. T..... 83-86
Id., *Nuevas etimologías españolas : Allende, aquende*, págs. 119-129 ; *Portugués « curuncho », castellano « caracol »*, págs. 129-137 ; *Hueco*, págs. 137-142 ; *Joroba-jorobado*, págs. 142-146 ; *Castellano « vera », portugués « beira »*, págs. 146-148 ; *Tatarabuelo, tataranieto*, págs. 148-150 ; *Tropezar*, págs. 150-153. — A.B.T. 83-86
Id., *Problemas por resolver : Alondra y golondrina*, págs. 166-173 ; *Orín*, págs. 173-175 ; *Lindo*, págs. 175-181. — A. B. T..... 83-86
Id., *Rasgos semánticos nacionales*, págs. 1-29. — A. B. T..... 81-82
Salmon, Robert, *El problema central de la crítica literaria*, págs. 80-118. — A. B. T..... 88
Spitzer, Leo, *Estudios etimológicos : Portugués « sicrano », castellano « zutano »*, págs. 30-38 ; *Port. « percevejo » 'chinche'*, págs. 38-48 ; *Del portugués « insimprar » y de la relación entre la literatura y la lingüística*, págs. 48-60 ; *Bandullo, pandorga*, págs. 60-68 ; *Enseres*, págs. 68-69. — A. B. T..... 86-88
Bulletin of Spanish Studies, 1941, XVIII, nos 69, 70, 71 y 72.
Brown, Rica, *The Bécquer Legend*, núm. 69, págs. 4-18. — J.F.G. 102
Cernuda, Luis, *Poesía popular*, núm. 72, págs. 161-173. — J.F.G. 103
Hall, H. B., *Desengaño in ihe Poetry of Gaspar Núñez de Arce*, núm. 71, págs. 115-139. — J. F. G..... 103
McClelland, I. L., *Tirso de Molina and the Eighteenth Century*, núm. 72, págs. 182-204. — J. F. G..... 104
Pierce, Frank, *The spanish « Religious Epic » of the Counter Reformation : A Survey*, núm. 72, págs. 174-182. — J. F. G..... 103
Proll, Eric, *The Surrealist Element in Rafael Alberti*, núm. 70, págs. 70-82. — J. F. G..... 102
Hispania, 1941, vol. XXIV, núms. 3 y 4.
Corbató, Hermenegildo, *An Experiment in the teaching of Spanish*, págs. 389-396. — F. W..... 91
Corbitt, D. C., *How Matías Pérez flew*, págs. 277-280. — F. W. 89
Courtines, Pierre, *Spain and Portugal in Bayle's « Dictionaire »*, págs. 409-415. — F. W..... 92

Chart, Ira E., *Antonio Hurtado and the development of the « zarzuela »*, págs. 429-441. — F. W. 92
Doyle, Henry Grattan, *Our imperative foreing language needs and what to do about them*, págs. 359-384. — F. W. 91
Elías, Alfredo, *Traducir es interpretar*, págs. 397-405. — F. W. .. 91
García Prada, Carlos, *El paisaje en la poesía de Guillermo Valencia*. — F. W. 90
Jones, Willis Knapp, *What Spanish pronunciation shall we teach?* págs. 253-260. — A. A. 88-89
Livingstone, L., *Unamuno and the aesthetic of the novel*, págs. 442-450. — F. W. 92-93
Mc Nerney, Jr., Robert F., *A famous « Paralelo entre Bolívar y Washington » and its autorship*, págs. 416-422. — F. W. 92
Martin, John L., *« Don Bonifacio » : A Guatemalan narrative Poem*, págs. 281-284. — F. W. 90
Ornstein, Jacob, *¿ Brazilian or Lisbonese ?*, págs. 406-408. — F. W 91
Sánchez, José, *Freedom of choice in marriage in Pereda*, págs. 321-329. — F. W. 90
Spaulding, Robert K., *Two problems of Spanish sintax*, pág. 311-315. — F. W. 90
Staton, Ruth, *José Rubén Romero, costumbrista of Michoacán*, págs. 423-428 92
Wachs, William, *Making the background visible*, págs. 385-388. — F. W. 91
Yancey, Mira L., *Some notes on the knowledge of foering literatures in nineteenth century Mexico*, págs. 330-332. — F. W. 91

Hispania, 1942, vol. XXV, núm. 1.

Allen, Jr., J. H. D., *Portuguese studies in the United States*, págs. 94-100. — F. W. 94-95
Berrien, William, *The future of Portuguese studies*, págs. 87-93. — F. W. 94
Castellano, Juan R., *Alejandro Casona, expatriado español*, págs. 49-54. — F. W. 93
Erickson, Martin E., *Three Guatemalan translator of Poe*, págs. 73-78. — F. W. 94
Gordon Brown, M., *Las actividades culturales en la España de la post-guerra*, págs. 61-65. — F. W. 93
Miller, William Marion, *Irregular verbs — Spanish and English*, págs. 85-86. — F. W. 94
Reid, John T., *Review grammars and the reading approach*, págs. 55-60. — F. W. 93
Rogers, Paul Patrick, *Grub street in Spain*, págs. 39-48. — F. W. 93
Russell, Harry J., *We learn to read by reading...*, págs. 66-72. — F. W. 94
Swain, James O., *Costa Rican mystics*, págs. 79-84. — F. W. 94

Journal of the History of Ideas, 1941, II.

RINGLER, WILLIAM, *Poeta nascitur non fit: some notes on the history of an aphorism*, págs. 497-504. — M. R. L. 96-97

WILSON, HAROLD S., *Some meanings of nature in Renaissance literature*, págs. 430-448. — M. R. L. 95-96

Modern Language Quarterly, 1941, II.

CRONIN JR., GROVER, *The bestiary and the mediaeval mind, some complexities*, págs. 191-198. — M. R. L. 97-98

WRIGHT, LOUIS B., *Introduction to a survey of Renaissance studies*, págs. 355-464. — M. R. L. 98-99

The Romanic Review, 1941, XXXII.

WARSHAW, J., *Jorge Isaacs' library: Light two «María» problems*, págs. 389-398. — P. H. U. 99-100

The Romanic Review, 1942, XXXIII.

GRAY, LOUIS H., *Six romance etymologies*, págs. 157-163. — P. H. U. 100-101

BIBLIOGRAFÍA

SECCIÓN GENERAL

OBRAS BIBLIOGRÁFICAS 189, 297, 405
España 297, 405
Portugal 297, 405
GEOGRAFÍA Y ETNOGRAFÍA 189, 405

HISTORIA

España 189, 297, 405
Portugal 190, 297, 406
RELIGIÓN 190, 297
CIENCIA Y ENSEÑANZA 190
ARQUEOLOGÍA Y ARTE 190, 298
VIAJES 298
HISPANISMO 190, 298, 406

LENGUA

ESTUDIOS GENERALES

Lingüística 191, 298, 406
Fonética general 191, 298, 406
Sintaxis 192
Estilística 192, 299, 408
Latín y lenguas prerrománicas 192

Filología románica 192, 299, 407

Lenguas regionales

Catalán 299
Vasco 299

Historia del idioma 299, 407

Español 193
Portugués 193

Gramática

Español 193, 407
Portugués 194, 407
Enseñanza del idioma 194, 299
Español 407
Portugués 408

Fonética

Español 194, 408
Portugués 194, 408
Métrica 195
Lexicografía 300
Español 195, 408
Portugués 196, 408
Dialectología
Peninsular 196, 300
Extrapeninsular 196, 300, 409
Paleografía, diplomática, textos 300

LITERATURA

Literatura general 196
Temas literarios 197, 409
Literatura comparada 197
Literatura hispanolatina 197, 300, 409
Literatura hispanoárabe 197, 301
Literatura hispanojudaica 197, 301

Literaturas regionales

Catalana 197
Historia literaria 197
Español 301, 409
Portugués 301, 409

Relaciones literarias
Influencias hispánicas ... 198
Obras extranjeras inspiradas en temas hispánicos ... 410
Influencias extranjeras ... 198, 301
Traducciones ... 198, 410
Autores y obras de géneros diversos ... 199, 302, 410

Poesía

Español ... 199, 302, 410
Portugués ... 201, 304, 411
Romancero ... 201, 412
Teatro ... 412
Teatro antiguo ... 201, 304, 412
Teatro moderno ... 202, 304, 413
Español ... 304
Portugués ... 306

Novelística

Autores antiguos ... 203, 306, 413
Autores modernos
España ... 203, 306, 413
Portugal ... 204, 307, 414
Historia ... 414
España ... 204, 307
Portugal ... 204, 308

Literatura religiosa

Mística ... 204, 308, 414
Ascética ... 205, 415
Tratados, Ensayos y Discursos ... 415
Autores antiguos ... 415
España ... 205, 309
Portugal ... 205, 309
Autores modernos ... 205, 309, 415
Memorias, Epistolarios y Viajes ... 416

FOLKLORE ... 206, 416

España ... 310
Portugal ... 310

ABREVIATURAS

DE REVISTAS Y LIBROS CITADOS EN ESTE NÚMERO

AcadN — *Obras de Lope de Vega*. Edición de la Academia Española. Nueva serie.

AcL — Acta Linguistica. Copenhague.

AEA — Archivo Español del Arte. Madrid.

AILC — Anales del Instituto de Lingüística. Universidad de Cuyo. Mendoza.

AGPE — Archiv für die gesamte Phonetik. Erste Abteilung. Berlin.

AGPsy — Archiv für die gesamte Psychologie. Leipzig.

AJ — The American Journal of Philology. Baltimore.

AJPs — American Journal of Psychology. Worcester.

AJS — The American Journal of Sociology. Chicago.

AlfM — Alfar. Montevideo.

ALi — Argentina Libre. Buenos Aires.

ANPhE — Archives Néerlandaises de Phonétique Expérimentale. La Haye.

Anthr — Anthropos. Wien.

ASp — American Speech. Baltimore.

AST — Analecta Sacra Tarraconensia. Tarragona.

AtlantisM — Atlantis. Actas y Memorias de la Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria y Museo Etnológico Nacional. Madrid.

AUCh — Anales de la Universidad de Chile. Santiago de Chile.

AUSD — Anales de la Universidad de Santo Domingo. Ciudad Trujillo, Rep. Dom.

BAAL — Boletín de la Academia Argentina de Letras. Buenos Aires.

BAbr — Books Abroad. Norman, Oklahoma.

BAE — Boletín de la Academia Española. Madrid.

BAFA — Boletín de la Asociación Folklórica Argentina. Buenos Aires.

BANH — Boletín de la Academia Nacional de la Historia. Buenos Aires.

BAV — Boletín de la Academia Venezolana. Caracas.

BCLC — Bulletin du Cercle Linguistique de Copenhague. Copenhague.

BCOL — Boletín de las Cámaras Oficiales del Libro de Madrid y Barcelona. Madrid.

BdF — Boletim de Filologia. Lisboa.

BDH — Biblioteca de Dialectología Hispanoamericana. Instituto de Filología. Buenos Aires.

BHi — Bulletin Hispanique. Bordeaux.

BHM — Bulletin of Historical Medicine.

Biblos — Biblos. Coimbra.

BSAL — Bolletí de la Societat Arqueológica Luliana. Palma de Mallorca.

BSS — Bulletin of Spanish Studies. Liverpool.

BUPan — Boletín de la Unión Panamericana. Washington, D. C.

ChP — Character and Personality. Durham. North Carolina.

Conv — Convivium. Torino.

Cr — La Critica. Napoli.
CuA — Cuadernos Americanos. México, D. F.
DiE — El Día Estético. Ponce. Puerto Rico.
DLZ — Deutsche Literaturzeitung. Berlin.
DVJL — Deutsche Viertelsjahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Halle.
EdC — Educación y Cultura. México.
ELH — ELH. A Journal of English Literary History. Baltimore.
EstG — Estudios Geográficos. Madrid.
FF — Forschungen und Fortschritte. Berlin.
FyL — Filosofía y Letras. México, D. F.
HispCal — Hispania. Washington, D. C.
HR — Hispanic Review. Philadelphia.
IF — Indogermanische Forchungen. Strassbourg.
Isis — Isis. International Review. Bruges.
JAcS — Journal of the Acoustical Society. Menasha, Wisconsin.
JAF — The Journal of American Folklore. New York.
JEGPh — The Journal of English and Germanic Philology. Urbana. Illinois.
JF — The Jewish Forum. New York.
JPhil — Journal of Philosophy. Lancaster, Pennsylvania.
JQR — Jewish Quarterly Review. Philadelphia.
JRAS — Journal of de Royal Asiatic Society. London.
JSD — Journal of Speech Disorders.
Lan — Language. Philadelphia.
LetrasL — Letras. Lima.
LetrasM — Letras de México. México, D. F.
LGRPh — Literaturblatt für Germanische und Romanische Philologie. Leipzig.
M — Musicalia. La Habana.
MedA — Medium Aevum. Oxford.
MLForum — The Modern Language Forum. Los Angeles, Cal.
MLJ — Modern Language Journal. Menasha, Wisconsin.
MLN — Modern Language Notes. Baltimore.
MLQ — Modern Language Quarterly. Seattle.
MLR — The Modern Language Review. Cambridge, England.
MP — Mercurio Peruano. Lima.
MPhil — Modern Philology. Chicago.
Nac — La Nación. Buenos Aires.
NM — Neuphilologische Mitteilungen. Helsingfors.
NMon — Neuphilologische Monatsschrift. Leipzig.
Nos — Nosotros. Buenos Aires.
PdV — Príncipe de Viana. Pamplona.
PhQ — Philological Quarterly. Iowa.
Plan — Planalto. São Paulo.
PMLA — Publications of the Modern Language Association of America. Baltimore.
PNI — Por Nuestro Idioma. Buenos Aires.
Por — Portucale. Pôrto.
PrBA — La Prensa. Buenos Aires.
PsychB — The Psychological Bulletin. Lancaster, Pa.
RAL — Revista das Academias de Letras. Rio de Janeiro.
RAPE — Revista de la Asociación Patriótica Española. Buenos Aires.
RBN — Revista de la Biblioteca Nacional. Buenos Aires.
RCEE — Revista del Centro de Estudios Extremeños. Badajoz.
REU — Revista de Estudios Universitarios. México.
RevBN — Revista de Bibliografía Nacional. Madrid.

RevCu — Revista Cubana. Habana.
RevET — Revista Española de Teología. Madrid.
RevIb — Revista Iberoamericana. Órgano del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. México, D. F.
RevInd — Revista de las Indias. Bogotá.
RevIndM — Revista de Indias. Madrid.
RF — Romanische Forschungen. Erlangen.
REWb — Romanisches Etymologisches Wörterbuch. Heidelberg.
RFE — Revista de Filología Española. Madrid.
RFH — Revista de Filología Hispánica. Buenos Aires-New York.
RFem — Revista Femenina. Medellín. Colombia.
RHM — Revista Hispánica Moderna. New York-Buenos Aires.
RJav — Revista Javeriana. Bogotá.
RLComp — Revue de Littérature Comparée. Paris.
RMMex — Revista Musical Mexicana. México.
Ro — Romania. Paris.
RRQ — The Romanic Review. New York.
RyF — Razón y Fe. Madrid.
Sef — Sefarad. Revista de la Escuela de Estudios Hebraicos. Madrid.
SewR — The Sewanee Review. Sewanee, Tennessee.
SIQ — Studies. An Irish Quarterly. Dublin.
SpM — Speech Monographs. Ann Arbor, Michigan.
Sur — Sur. Buenos Aires.
SVi — Saber Vivir. Buenos Aires.
Tall — Taller. México, D. F.
TAM — Theatre Arts Monthly. New York.
TBS — Transactions of the Bibliographical Society. London.
TN — Tierra Nueva. Revista de Letras Universitarias. México, D. F.
TresL — 3. Lima.
UA — Universidad de Antioquia. Medellín, Colombia.
UDLH — Universidad de La Habana. La Habana.
Univ. — Universidad. Revista de Cultura y Vida Universitaria. Zaragoza.
VKR — Volkstum und Kultur der Romanen. Hamburg.
VR — Vox Romanica. Zürich.
WS — Wörter und Sachen. Heidelberg.
ZRPh — Zeitschrift für Romanische Philologie. Halle.

REVISTA HISPÁNICA MODERNA

El Hispanic Institute in the United States, de Nueva York, y el Instituto de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras, de Buenos Aires, editan conjuntamente la Revista Hispánica Moderna y la Revista de Filología Hispánica, ambas complementarias en su objeto común de estudiar y difundir la cultura hispánica. La Revista Hispánica Moderna publica trimestralmente artículos, reseñas de libros y noticias sobre la literatura de hoy; textos y documentos para la historia literaria moderna; una bibliografía hispanoamericana clasificada; noticias acerca del hispanismo en este continente; y una sección escolar dedicada a los estudiantes de español.

Director : FEDERICO DE ONÍS

REDACTORES

Amado Alonso	Instituto de Filología
José M. Arce	Dartmouth College
Ángel J. Battistessa	Instituto de Filología
M. J. Benardete	Universidad de Columbia
Juan Guerrero	Universidad de Columbia
Irving A. Leonard	Brown University
Félix Lizaso	Dirección de Cultura, La Habana
Jorge Mañach	Universidad de Columbia
Arturo Marasso	Universidad de La Plata
José A. Oría	Universidad de Buenos Aires
Ángel del Río	Universidad de Columbia
F. C. Tarr	Universidad de Princeton
Arturo Torres-Rioseco	Universidad de Columbia

Redactor bibliográfico : Sidonia C. Rosenbaum

Secretario de redacción : Andrés Iduarte

PRECIO DE SUSCRIPCIÓN Y VENTA

4 dólares norteamericanos al año ; número suelto : 1 dólar

Países de habla española y portuguesa : 10 pesos argentinos al año; número suelto : 2,50 pesos argentinos

REDACCIÓN Y ADMINISTRACION

HISPANIC INSTITUTE — 435 West 117th street, New York City

INSTITUTO DE FILOLOGÍA — San Martín 534, Buenos Aires

Los suscriptores y anunciantes de los países de lengua española y portuguesa deben dirigirse a la administración de Buenos Aires, y los de los Estados Unidos y demás países a Nueva York.

La correspondencia sobre asuntos de redacción debe dirigirse a Buenos Aires para la Revista de Filología Hispánica y a Nueva York para la Revista Hispánica Moderna

SUMARIO

ARTÍCULOS

Guillermo Lohmann Villena y Raúl Moglia, *Repertorio de las representaciones teatrales en Lima hasta el siglo XVIII*, pág. 313; Daniel Devoto, *Sobre la música tradicional española*, pág. 344.

NOTAS

Ángel del Río, *Una nota de Jovellanos sobre el artículo en mallorquín*, pág. 367; José Francisco Gatti, *La fuente de « Inesilla la de Pinto »*, pág. 368.

RESEÑAS

Baltasar Gracián, *El Criticón* (Amado Alonso), pág. 374; Nelson Romero, *Pronuncia do latim* (Amado Alonso), pág. 376; Dámaso Alonso, *La poesía de San Juan de la Cruz* (María Rosa Lida), pág. 377; Joaquín Aznar Molina, *Los Argensola* (Emilio Carilla), pág. 395; Alice Huntington Bushee, *Three centuries of Tirso de Molina* (Raúl Moglia), pág. 396; J. García Mercadal, *Historia del romanticismo en España* (José Francisco Gatti), pág. 398; Leonardo Olschki, *Hernán Pérez de Oliva's « Ystoria de Colón »* (Julio Caillet-Bois), pág. 399; Antonio Castro Leal, *Juan Ruiz de Alarcón. Su vida y su obra* (Julio Caillet-Bois), pág. 400; Rufino J. Cuervo, *Cartas de su archivo* (Ángel Rosenblat), pág. 402; Helen S. Eaton, *Semantic Frequency List* (Sara Kurlat de Lajmanovich), pág. 403.

BIBLIOGRAFÍA : pág. 405.

Printed in Argentina

Imprenta y Casa editora CONI. Calle Perú 684, Buenos Aires (República Argentina)